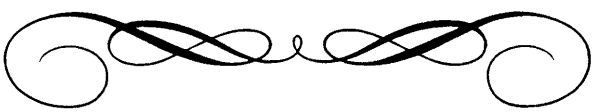
ANDRÉS SEGOVIA

TRANSCRIPCIONES

Obras para guitarra - vol. 3

ANDRÉS SEGOVIA

TRANSCRIPCIONES



Obras para guitarra - vol. 3

BÈRBEN

Andrés Segovia

(1893-1987)

TRANSCRIPCIONES

Introduzione *di A. Gilardino* ..... pag. 6
Introducción *por A. Gilardino* ..... pag. 7
Introduction *by A. Gilardino* ..... pag. 8
Introduction *par A. Gilardino* ..... pag. 9
Prefazione *di Ph. de Fremery* ..... pag. 10
Prefacio *por Ph. de Fremery* ..... pag. 14
Foreword *by Ph. de Fremery* ..... pag. 18
Préface *par Ph. de Fremery* ..... pag. 22

ALBÉNIZ Isaac (1860-1909)
- Sevilla (dalla *Suite española op. 47* per pianoforte). ..... pag. 27
- Torre bermeja (da *12 piezas características* op. 92 per pianoforte). ..... pag. 34

BACH Johann Sebastian (1685-1750)
- Fuga (dalla *Sonata n. 1 in sol minore* B.W.V. 1001 per violino). ..... pag. 40
- Gigue (dalla *Suite in do minore* B.W.V. 997 per liuto). ..... pag. 46
- Loure (dalla *Partita n. 3 in mi maggiore* B.W.V. 1006 per violino). ..... pag. 49
- Sarabande (dalla *Suite in do minore* B.W.V. 997 per liuto). ..... pag. 52

CHOPIN Fryderyk (1810-1849)
- Prelude (n. 7 dei *24 preludi* op. 28 per pianoforte). ..... pag. 54

DEBUSSY Claude (1862-1918)
- La fille aux cheveux de lin (dai *Préludes* vol. 1° per pianoforte). ..... pag. 55

DOWLAND John (1563-1626)
- Allemande (per liuto). ..... pag. 57
- Lady Hunsdon's puffe (per liuto). ..... pag. 58
- Melancholy galliard *(a)* (per liuto). pag. 60
- Melancholy galliard *(b)* (per liuto). pag. 61
- Melancholy galliard *(c)* (per liuto). pag. 62

FRESCOBALDI Girolamo (1583-1643)
- Passacaglia (da *Il primo libro di toccate d'intavolatura di cimbalo*). ..... pag. 64

FROBERGER Johann (1616-1667)
- Giga melancolica (dalla *Suite n. 2 in re minore* per tastiere). ..... pag. 66

GRANADOS Enrique (1867-1916)
- Danza española n. 5 (da *10 danzas españolas* per pianoforte). ..... pag. 67
- Danza española n. 10 (da *10 danzas españolas* per pianoforte). ..... pag. 72
- La Maja de Goya (da *Colección de tonadillas escritas en estilo antiguo* per canto e pianoforte). ..... pag. 77

GRIEG Edvard (1843-1907)
- Chant du paysan (dai *Pezzi lirici* vol. 8° op. 65 per pianoforte). ..... pag. 80
- Waltz (dai *Pezzi lirici* vol. 1° op. 12 per pianoforte). ..... pag. 82

HÄNDEL Georg Friedrich (1685-1759)
- Sarabande (dalla *Suite n. 4 in re minore* H.W.V. 437 per clavicembalo). pag. 84

HAYDN Joseph (1732-1809)
- Largo assai (dal *Quartetto* op. 74 n. 3 per archi). ..... pag. 87

MALATS Joaquín (1872-1912)
- Serenata española (per pianoforte). pag. 90

MENDELSSOHN Felix (1809-1847)
- Canzonetta (dal *Quartetto n. 1* op. 12 per archi). pag. 95
- Song without words op. 19 n. 6 (*Venezianisches Gondellied* da *Lieder ohne Worte* vol. 1° per pianoforte). pag. 100
- Song without words op. 30 n. 3 (da *Lieder ohne Worte* vol. 2° per pianoforte). pag. 102

MILÁN Luís de (sec. XVI)
Sei pavane (dal *Libro de música de vihuela de mano, intitulado "El maestro"*):
- Pavane I. pag. 103
- Pavane II. pag. 104
- Pavane III. pag. 105
- Pavane IV. pag. 107
- Pavane V. pag. 108
- Pavane VI. pag. 110

MURCIA Santiago de (sec. XVII)
- Allegro. pag. 112
- Prelude. pag. 113

MUSSORGSKY Modesto (1839-1881)
- The old castle (*"Il vecchio castello"* da *Quadri da una esposizione* per pianoforte). pag. 115

NARVÁEZ Luís de (sec. XVI)
- Canción del emperador (da *Los seys libros del delphín de música de cifras para tañer vihuela* vol. 3°). pag. 118
- Diferencias sobre "Guárdame las vacas" (da *Los seys libros del delphín de música de cifras para tañer vihuela* vol. 6°). pag. 120

PURCELL Henry (1659-1695)
- Prelude (dalla *Suite in re maggiore* per clavicembalo). pag. 123
- Rondo (dalle musiche di scena per *Abdelazer or The moor's revenge*). pag. 124

RAMEAU Jean-Philippe (1683-1764)
- Menuet (dall'opera *Platée*). pag. 126

RONCALLI Ludovico (sec. XVII)
- Gavotta (dalla *Suite n. 2* in mi minore dei *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola*). pag. 128
- Gigua (dalla *Suite n. 1* in sol minore dei *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola*). pag. 130
- Passacaglia (dalla *Suite n. 9* in sol minore dei *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola*). pag. 131

SCARLATTI Domenico (1685-1757)
- Sonata (in sol maggiore *L. 79 - K. 391* per clavicembalo). pag. 135

SCHUBERT Franz (1797-1828)
- Minuetto (dalla *Sonata in sol maggiore* op. 78 D. 894 per pianoforte). pag. 137

VISÉE Robert de (sec. XVI)
- Passacaille (dalla *Suite n. 12* in mi minore del *Livre de pièces pour la guitare*). pag. 140

Suite in re minore ("Suite n. 9" del *Livre de pièces pour la guitare*):
- I) Prélude. pag. 142
- II) Allemande. pag. 143
- III) Bourrée. pag. 144
- IV) Sarabande. pag. 145
- V) Gavotte. pag. 146
- VI) Gigue. pag. 147

WEISS Silvius Leopold (1686-1750)
- Fantasia (per liuto). pag. 148
- Minuet (per liuto). pag. 151
- Tombeau sur la mort de Mr. comte de Logy (per liuto). pag. 154

BÈRBEN
Edizioni musicali
ANCONA, Italia

Proprietà esclusiva per tutti i paesi delle Edizioni BÈRBEN - Ancona, Italia.
Tutti i diritti di esecuzione, traduzione e trascrizione sono riservati per tutti i paesi.
È espressamente vietata la riproduzione fotostatica o con qualsiasi altro procedimento, senza il consenso scritto dell'editore. Ogni violazione sarà perseguita a termine di legge.
(R.D. n. 633 del 22.4.1941, artt. 171, 172, 173 e 174)

INTRODUZIONE

Il repertorio di Andrés Segovia si è alimentato tanto nella musica originale per chitarra che nella trascrizione. Nell'estetica segoviana, la distanza tra musica scritta per chitarra e musica compatibile con la chitarra è assai meno rilevante di quanto si possa immaginare. Infatti, Segovia non suonò nessun brano originale senza sottoporne il testo a una sottile filtrazione, e persino i non molti lavori del secolo XIX che entrarono a far parte del suo repertorio – anche se scritti magistralmente da chitarristi-compositori – furono oggetto da parte sua di notevoli modifiche, sia nella sostanza musicale che nei dettagli delle diteggiature. Quanto alle composizioni scritte per lui, si può affermare che, in alcuni casi – soprattutto per quanto riguarda le musiche di Manuel M. Ponce – egli ne è stato il co-autore e, sulla base del confronto tra originali e testi pubblicati, si deve constatare che le trasformazioni operate da lui su certi pezzi scritti per chitarra sono addirittura più ingenti di quelle rese necessarie – sui testi di musiche scritte per altri strumenti – dal suo intervento di trascrittore.

La conclusione a cui inevitabilmente si perviene dimostra che Segovia non suonò alcun pezzo senza prima assoggettarlo perentoriamente alla sua arte di chitarrista; la differenza tra la fonte e il testo da lui elaborato è sempre e comunque notevole, e ben chiaro risulta come, ai suoi occhi, il partire da un pezzo per chitarra o per altro strumento fosse indifferente: avrebbe in ogni caso dovuto forgiare la composizione e farne opera sua.

Segovia trascrisse sia dai testi clavicembalistici e pianistici nelle edizioni che gli si offrivano all'epoca (e che certo non brillavano per scrupolo filologico), sia da trascrizioni già esistenti (in genere quelle di Francisco Tárrega). Il confronto con le pagine originali (o le trascrizioni tarreghiane) dimostra che Segovia operava con assoluta coerenza, senza eccezioni o cedimenti, e che sapeva esattamente che cosa voleva da ogni singola nota. Egli concepiva la trascrizione in senso creativo, mirando costantemente a preparare il terreno per quel suono e quel fraseggio che costituivano l'essenza della sua arte.

È parimenti chiaro che non vedeva l'utilità di pubblicare le sue trascrizioni. Consapevole del fatto di essere seguíto da una pletora di modesti imitatori, ben sapeva che le sue elaborazioni – in mano ad altri – sarebbero risultate poco credibili, come in effetti quasi sempre si sono dimostrate. Pubblicò dunque soltanto una parte delle sue trascrizioni, e lo fece per accondiscendere alle richieste degli editori e alle pressioni dei suoi seguaci, assai più che per reale convincimento. Alcune trascrizioni, sostanzialmente sue, furono pubblicate da devoti, che se le accreditarono. Altre, e non poche, furono le trascrizioni che egli tenne in mente, senza mai scriverle.

Se, da un lato, ben si può comprendere la reticenza di Segovia nel dare alle stampe questi suoi lavori, d'altra parte oggi, nel quadro di un progetto che si pone l'obiettivo di rivelare tutti gli inediti, anche il recupero delle trascrizioni non scritte appare come un atto di doverosa documentazione. Si tratta infatti di un momento importante della storia della chitarra, e recuperarne i testi significa impedire che una parte notevole dell'arte di Segovia vada perduta, o risulti soltanto in piccola parte (per giunta distorta) nelle pubblicazioni di qualche plagiario. Come documento storico riguardante l'opera di Segovia, e non le musiche trascritte, questo volume va dunque inteso e studiato. Il criterio generale che ha informato il progetto di pubblicazione di tutti gli inediti segoviani è stato quello di attenersi alla lettera dei documenti di origine: i manoscritti o, nel caso di questo volume, i dischi. Ecco dunque i testi delle trascrizioni come opera di Andrés Segovia, senza alcun tentativo di risalire alle fonti primarie.

La pubblicazione del presente volume è il risultato dell'iniziativa e del lavoro concorde di varie persone. La marchesa Emilia Segovia de Salobreña (consorte di Andrés Segovia) ha accolto e autorizzato la proposta di mettere per iscritto ciò che era disponibile solo nei dischi di Segovia. A questo punto, bisognava trovare il chitarrista capace di trascrivere dalle incisioni discografiche (talvolta non chiare) tutte le note. Per somma fortuna, delle poche persone al mondo capaci di simile impresa, una si è offerta volentieri, per manifestare – insieme al suo straordinario orecchio musicale – anche la sua passione (sorta in età giovanile) per l'arte di Segovia: il chitarrista Phillip de Fremery (di South Hadley, Massachusetts), presentato a chi scrive queste note da Eliot Fisk. La presente edizione offre dunque fedelmente le note delle trascrizioni di Segovia e – grazie all'abilità di Fremery – anche l'indicazione delle corde su cui tali note sono collocate: è quasi una diteggiatura, e lo è fin dove era umanamente possibile, all'ascolto dei dischi, pervenire a conclusioni certe. Il lettore che, al di là del valore documentale di questa pubblicazione, intenda servirsene come di un'edizione di lavoro, dovrà accedere agli originali per completare i testi qui offerti con le indicazioni di tempo, dinamica, agogica, espressione.

Vercelli, gennaio 2001

Angelo Gilardino

PREFAZIONE

Se dovessimo attenerci esclusivamente alle apparenze, sembrerebbe proprio che la chitarra classica abbia raggiunto livelli di prestigio e di consenso sulla scena internazionale mai conseguiti prima, sia presso il grande pubblico che tra i professionisti. Oramai non c'è più conservatorio, università, casa editrice o etichetta discografica, che non renda omaggio alla chitarra, alla sua musica e alla sua coorte di aspiranti virtuosi in rapidissimo aumento. Quello che invece non è poi così ovvio è constatare come alcuni degli osservatori più accreditati di questo roseo scenario prendano atto, sì, delle imponenti proporzioni di questo fenomeno, ma esitino quando si chiede loro di riconoscere che tali conquiste abbastanza recenti sono un indice inequivocabile dell'affermazione della chitarra a tutti i livelli. Infatti, benché per molti giovani la carriera chitarristica sia spesso già bell'e pronta e a portata di mano, tocca poi ad ogni chitarrista "ricominciare tutto da capo", sia per quel che riguarda il modo di concepire il proprio strumento che per le prospettive personali, esattamente come era stato per quel giovane di Linares all'inizio del ventesimo secolo.

In pratica, è chiaro che oggi ci affidiamo al gran rispetto che il maestro Segovia ha saputo suscitare attorno a sé. Si potrebbe dire «Anche noi dovremmo farlo», a un certo livello, visto che quello era proprio uno dei tasselli del suo piano: non c'è dubbio infatti che intendeva mettere a nostra disposizione tutte queste possibilità. Tuttavia, a ben vedere, la questione ha ben altri risvolti. Sarebbe infatti del tutto ingenuo ritenere che il semplice decorrere del tempo – con in più un po' di virtuosismo tecnico, di formazione musicale e un guardaroba di prim'ordine – portino di filato ad una carriera concertistica di grande rilievo. Certo che no: in campo artistico le grandi carriere non piovono dal cielo. Segovia ha dovuto lottare a lungo per riuscire a far accettare il suo strumento, ad un punto tale che oggi pochissimi riuscirebbero a farsene un'idea adeguata. Anzi, proprio per questo non sarebbe affatto male se, di tanto in tanto, pensassimo a questi fatti e ponderassimo i fattori che hanno contribuito alla riuscita di questa ascesa. In effetti, se si tiene ben presente quello che è sempre stato il più ardente auspicio del maestro e, al contempo, la portata della sua missione artistica, possiamo affermare che molte sue preoccupazioni erano dovute al fatto che il suo strumento prediletto era da tutti dileggiato come privo di serie possibilità: un dilemma, tutto sommato, facilmente identificabile e comprensibile.

Meno ovvio e, in verità, ben più problematico, era il rigore senza paralleli con cui egli si dedicava alla sua instancabile ricerca di un'autenticità dell'espressione, un gravoso tributo che egli non poteva mai considerare del tutto saldato. Ci si ricorda a questo riguardo della lettera, pubblicata nell'opuscoletto annesso al suo disco del "giubileo d'oro" (*Decca*, non *MCA*), in cui egli parla brevemente della sua interminabile indagine. Accorti osservatori, ben informati riguardo i vari stadi della sua carriera, hanno notato – spesso con gran stupore – come egli ebbia tenacemente continuato ad affinare i tempi, i modi di articolazione (tanto per la mano destra che per quella sinistra) e perfino le tonalità, scartando via via ogni sua scelta o soluzione precedente. Anche l'ascoltatore occasionale non tarda ad accorgersi di quanto gli fossero indifferenti le tendenze del momento. E, in effetti, ad un'analisi più attenta, si scopre in lui uno spirito d'indipendenza davvero senza pari: era pronto, nonostante l'immane carico di lavoro e l'incessante plauso internazionale, a invertire la rotta di punto in bianco e ad accantonare le mode che lui stesso aveva portato in auge.

È solo tenendo presente questi fatti che ci si può gradualmente accostare al presente *corpus* di musiche. Questi brani, ricavati dalle registrazioni delle esecuzioni di Segovia, costituiscono un'inestimabile opportunità per seguire, passo dopo passo, l'effettiva evoluzione dei criteri artistici del maestro. Coloro che cercano versioni da eseguire, vedranno stagliarsi una capacità tecnica e musicale molto più profonda di quanto si possa supporre. L'opinione invalsa su una figura così riverita e influente, avrà in effetti indotto molti a ritenere che Segovia si destreggiasse entro i limiti di un'angusta cernita di preferenze personali, ch'egli esibiva poi con mirabolante tecnica e temperamento travolgente: l'immancabile risultato era poi un'ennesima serie di applausi a scena aperta. Diciamolo pure con franchezza: avrebbe potuto letteralmente suonare con gli alluci e il successo commerciale dei suoi ultimi cinquant'anni di attività sarebbe stato comunque scontato. Se mai esisteva la possibilità di perseguire una così mirabolante carriera nelle sale da concerto di tutto il mondo, era a lui che un tale percorso era possibile. Ma questo non ci offre neppure il più vago indizio circa gli imperativi assillanti che egli era ben conscio di doversi accollare, a qualunque costo: imperativi che sopravanzano di gran lunga la banalità delle ambizioni in cui ci imbattiamo spesso oggigiorno.

Nella modesta opinione di chi scrive, lo spietato tirocinio cui egli si sottoponeva gli forniva pure la sola rete di sicurezza per quel fenomeno così platealmente evidente a coloro che lo osservavano mentre lavorava: la travolgente forza della sua personale convinzione di musicista autodidatta. E, in realtà, uno degli aspetti inestimabili della sua personalità artistica era la coscienza, in lui lucidissima, che se voleva essere ferventemente lodato come esecutore, doveva guadagnarselo – giorno dopo giorno, anno dopo anno

– asserendo e riasserendo il suo incondizionato amore per la chitarra, sull'inarrestabile macina dell'incertezza costruttiva, rivolta a se stesso e al proprio operato. L'aggettivo "costruttivo" acquisisce qui tutta la sua pertinenza, dato che il maestro considerava la cronica incertezza nella carriera di un professionista più o meno come una colonia di termiti lasciate in libertà all'interno di un santuario Shinto. Pertanto, ben conscio dell'immunità a lui concessa per portare a buon fine la battaglia di ogni santo giorno (poco importa che potesse poi accampare conquiste territoriali in quella particolare giornata: l'immunità si giustificava piuttosto in rapporto alla parabola artistica vista nel suo insieme), poteva riapparire ogni volta da dietro il sipario, rinfrancato da un balsamo miracoloso: un investimento in quell'immunità che gli forniva una fede incrollabile, quella fede che tutti gli artisti di statura superiore considerano la sola pietra miliare affidabile per attingere ad un lascito di creatività davvero degno della scena mondiale.

Vi è un aspetto di questa sua parabola che attira in modo particolare la nostra attenzione: la complessa gamma di effetti ch'egli otteneva dal suono. Si è già tentato in altra sede di fare un'analisi specifica della sua tecnica e della sua tavolozza sonora, con esiti alterni; ci asteniamo dal riassumerli in questa sede, per cedere invece il posto a considerazioni fattuali e univoche. Benché il suo esempio di parsimonia tecnica abbia contribuito a creare quello che oggi equivale ad una formula magica – con un costante rilassamento delle mani – diversi anni fa l'allora giovane Julian Bream affermava che Segovia era capace (e spesso se ne avvaleva) di pressioni e di accelerazioni con entrambe le mani a tal punto che Bream, all'epoca già un virtuoso, ne era rimasto sbalordito in occasione del suo primo incontro con il maestro in un albergo londinese. Bream non poté far di meglio che definire quelle capacità: «immense». Un altro elemento che si ritiene qui rilevante (e connesso a quello precedente) è che, mentre da un lato molti affermano che la tecnica della chitarra da concerto si è assai evoluta dai giorni della febbrile carriera concertistica del maestro, dall'altro ci si può facilmente avvedere (come l'hanno constatato tutti coloro cui questo confronto stava a cuore) che la gamma delle risorse effettivamente utilizzate si è, nell'insieme, ristretta.

Ancora una volta, si faccia bene attenzione a un fatto: Segovia sapeva che doveva prima convincere se stesso, e poi il mondo intero, ch'egli aveva effettivamente captato e consegnato alla chitarra tutte le risorse che fedelmente riassumevano e rivelavano in modo nuovo le più penetranti esperienze umane di tutti i tempi, come pure le più profonde e abbaglianti esperienze di meraviglia e di mistero del mondo. Per questo, non aveva altra scelta che operare in un mondo di suoni e di fraseggi cui non si potevano prefissare restrizioni o confini. È risaputo che quando si discute di capiscuola, l'aspetto concernente l'investimento personale nei significati (il livello insomma di auto-rispetto dell'esecutore, incentrato sulla sua fede nella verità esclusiva e unilaterale della sua visione in costante evoluzione) è uno dei fattori cardinali per qualsiasi valutazione. Gli esecutori più amati, coloro la cui influenza si protrae più a lungo, sono proprio quelli che hanno avuto fortemente fede in se stessi. Ma bisogna pure prendere seriamente in considerazione un altro fatto di vitale importanza: sarebbe stato molto più facile per Segovia convincere gli altri che convincere se stesso. Questo preciso fattore (cioè che poteva tranquillamente, ma fermamente, dichiarare la propria soddisfazione riguardo il valore delle sue scoperte) poneva le solide basi della sua torreggiante personalità artistica. Possiamo dunque affermare che Andrés Segovia credeva in se stesso, e nella chitarra, in modo assoluto. E, a questo proposito, non dimentichiamoci che egli era un illuminato e ardente figlio dell'Andalusia. Non per nulla era perennemente e intimamente in sintonia con le permeanti energie e sfumature de *el arte*.

Inutile dire che l'impressione di un chitarrista, al cospetto della sfera emotiva di Segovia e della strabiliante ampiezza del suo controllo strumentale, si rivelava a dir poco travolgente. Di fronte ad una personalità così magnetica e dominante, con mezzi tecnici e un discernimento musicale tanto penetranti e universali, non c'era modo di non sentirsi del tutto surclassati. D'altra parte, qualsiasi alternativa, ancorché allettante, era poco meno che un suicidio, per le ragioni sopra dette. Come abbiamo già sostenuto, la missione del maestro (oltre ad asserire altri e più universali obbiettivi) era quella di stabilire, per i posteri, perché la chitarra aveva pieno diritto d'accesso sulla scena mondiale, e quali erano esattamente tutti gli svariati timbri e registri di cui essa era capace. Fortunatamente, a seguito dello sviluppo tecnologico, è come se egli fosse ancora qui tra di noi, grazie ad uno dei più esaurienti e ispirati repertori di incisioni in tutta la storia della discografia. Sì, certo, possiamo anche avviarci per strade meno ardue e fissare altrove la nostra attenzione, ma così facendo ci perderemmo del tutto in alto mare. La verità è che tutti coloro che nutrono un incondizionato amore per la chitarra si rifanno al suo esempio, ritrovandosi così rivitalizzati nello spirito e nelle loro speranze. Infatti, se riduciamo all'essenziale l'intero operato di Segovia, quello che ne emerge è un amore per la chitarra, per la musica e per la vita in genere, non facilmente comprensibile da tutti. Che lo si proclami ad alta voce: null'altro, che non fosse questo incrollabile amore, potrebbe tener desto per una vita intera un impegno così totale. La chitarra è una forza misteriosa troppo sacra – e al contempo troppo profana – per consentire a chi non sia seriamente motivato, di accedere ai suoi segreti e alle miriadi di potenziali gamme espressive.

Eh, sì, noi che siamo arrivati più tardi, abbiamo tutti avuto con ogni probabilità maestri e insegnanti. Quello che deve essere chiaro, però, è che fintanto che non ci avvarremo della nostra "opzione finale" di istruirci (che consiste nel rivisitare le nostre idee predilette e i nostri concetti preferiti attraverso le imperturbabili e silenziose lenti dell'obbiettività), altro non saremo che schiavi di mode passeggere. Infatti, come molti autorevoli critici contemporanei hanno constatato, il mondo degli esecutori di musica classica si è via via trasformato in una farsa di sprovveduti, con in testa virtuosi che mercanteggiano pezzi e frammenti di se stessi, al punto che di integro non è rimasto praticamente più nulla. Questo ci ricorda la decisione, presa una trentina di anni fa dalla prestigiosa "Fondazione Leventritt", di sospendere *sine die* il proprio concorso di violino – già approdato allora a fama mondiale – adducendo come motivazione il fatto che le esecuzioni dei finalisti, anno dopo anno, erano «tecnicamente ineccepibili, ma musicalmente intercambiabili».

Fintanto che non facciamo domande categoriche, non faremo mai sul serio. Se gli fossero state rivolte domande sulla natura dei suoi concetti, con ogni probabilità Segovia avrebbe risposto, con la sua abituale e disarmante *verve*: «Caro il mio giovane, dei concetti non so che farmene: sono autolimitanti.». Durante i suoi corsi di perfezionamento, se gli facevano un'osservazione su una delle tante fonti del sapere, si limitava ad inarcare con garbo le sopracciglia. Non vi sono dubbi: era sempre conscio di ciò che costituiva una scelta "corretta", ma, al di là di questo, è sempre rimasto – prima di tutto – fedele alle esigenze interpretative. La consapevolezza delle proprie risorse gli indicava anche il momento preciso in cui occorreva fare la cosa "sbagliata", perfettamente conscio che, nella situazione in cui si trovava, un tale gesto acquisiva una forza unica, anche se l'ortodossia non avesse contemplato tale possibilità.

Ad esempio, nella linea melodica della battuta n. 26 del *Chant du paysan* di Grieg, sulla nota in battere, Segovia colloca il *SI* un'ottava più in basso di quello normalmente considerato come il registro giusto. Eppure, ascoltando la registrazione, si percepisce appieno la coloritura di quella nota aperta che si diffonde sull'intero accordo: è qui che emerge una definizione molto più elevata del concetto di "correttezza". Infatti, vagliando più a fondo la scelta, ci si accorge che non soltanto il *SI* aperto conferisce un timbro trascendentale al passaggio, ma altri due fattori vi si riallacciano, anche se in modo quasi impercettibile: 1) subito dopo, quando il *SI* a vuoto è sostituito da un *LA* al 10° tasto, esso è già stato ulteriormente rinforzato (dalla sesta corda a vuoto) con una risonanza che non cessa quando appare il *LA*; 2) secondo la stessa legge fisica, il *SI* aperto, come sappiamo, genera la propria ottava. Quindi, con una folgorante intuizione, Segovia ha raggiunto due scopi con un unico intervento.

A seguito dell'incessante flusso di informazioni provenienti dalle ricerche musicologiche, le mode in certi campi dell'esecuzione strumentale sono rapidamente mutate, conformandosi alle tendenze prevalenti. Eppure, se si dovesse mai nutrire la speranza di capire lo spirito e le risorse della chitarra, e le dure realtà da affrontare per destinare quelle risorse in modo da cogliere l'immaginazione e l'anima dell'ascoltatore onesto, sarà più necessario che mai differenziarsi. Conoscere è una cosa; giudicare tutt'altra.

Un altro aspetto che è emerso abbastanza recentemente è l'incremento esponenziale di festival chitarristici un po' in tutto il mondo. Mentre da un lato è chiaro che essi offrono preziose occasioni tanto ai discenti quanto ai professionisti, dall'altro tali manifestazioni hanno rivelato la loro propensione a trasformarsi in palcoscenici sui quali i virtuosi investono sempre più tempo ed energie, suonando gli uni per gli altri. Varrà qui la pena di ricordare che l'ambizione di mettersi a suonare per altri chitarristi non entrava certo nel novero delle priorità di Segovia. Piuttosto che fare congetture sul perché di un tale atteggiamento, possiamo invece fare un'altra considerazione: più ci si riferisce alla chitarra come ad un'orchestra in miniatura, più i chitarristi hanno bisogno dell'esperienza che si può acquisire soltanto davanti al grande pubblico, e confrontandosi con musica da camera, *Lieder*, opere, oratori e sinfonie. Senza dimenticare il buon vecchio solfeggio all'italiana, che così bene si addice a far intendere la melodia nel repertorio solistico del chitarrista.

Una della maggiori gratificazioni ricevute nel curare questa pubblicazione è la possibilità di segnalare esempi specifici delle scelte di Segovia. Oltre al già menzionato Grieg, citiamo le due terzine d'apertura di *Sevilla* (registrata durante il suo concerto alla "Casa bianca"), letteralmente esplose nelle orecchie degli ascoltatori nel corso delle ultime *tournée* del maestro. Vista anche la velocità imposta dal brano, era invalsa la pratica dei "legati" per l'esecuzione di questo passaggio. Invece, nella sua ottava decade di vita, Segovia si è rimesso al lavoro, imperniandoli completamente su un "tirando". Era come osservare dei proiettili traccianti: un uso elettrizzante (e, in quella particolare situazione, rivoluzionario) della tecnica. E, per di più, era perfetto.

Un terzo esempio, che risale allo stesso periodo, ci è fornito dall'ultima esecuzione di *Torre bermeja*, che il maestro aveva registrato per la prima volta all'inizio della sua carriera. Nell'introduzione (per essere esatti, alla battuta n. 9), è stato notato quello che a molti appariva come un "rubato", insolitamente esteso, dopo il basso in battere. Più tardi, esaminando quell'esecuzione ai fini di questa pubblicazione, quel

passaggio risultava assolutamente indecifrabile: come si potevano infatti fornire indicazioni di ritmo se, a giudicare dalle apparenze, esso era stato sospeso ? Passarono settimane di attento ascolto, senza alcun risultato. Poi, giunti quasi alla disperazione, è spuntata l'idea di andare a vedere quello che avveniva nella battuta precedente: ebbene, Segovia aveva semplicemente eliminato il sedicesimo finale (la nota *RE* della battuta n. 8), inserendo al suo posto la quinta corda a vuoto (il *LA*), il cui equivalente Albéniz aveva davvero scritto nella battuta n. 9, sospendendola sopra il pentagramma al suo posto "giusto", come minima in battere. "Rubato" ? Macché, non c'era stata la minima uscita dal tempo.

Questi pochi esempi sono citati solo per stimolare l'immaginazione. Molti altri possono compensare le fatiche dell'attento lettore. Quella documentata in questo volume è, nella sua quasi totalità, la più vasta panoramica di una delle più illustri carriere al mondo nel campo discografico. Ogni titolo è riportato in conformità con la discografia originale, risalente a vari periodi: per alcuni lavori le sole fonti sono rappresentate dalle prime registrazioni effettuate per la *EMI* e dalle ultime incisioni per la *RCA*; la maggior parte dei brani, naturalmente, è stata incisa per la *Decca*. Benché il periodo di cinquant'anni preso in esame per consultare le fonti sia una scelta soggettiva, abbiamo buone ragioni per ritenere che sia condivisa da coloro che vogliano indagare ulteriormente su questo repertorio: come meglio valutare l'evoluzione di un esecutore di questa statura (e di questa longevità) se non mettendo a confronto esempi tratti da diversi periodi della sua vita ?

È, infine, un fatto assodato che molte di queste trascrizioni facevano parte del repertorio preferito del maestro. Di conseguenza, l'autore di questa prefazione ritiene indispensabile rendere omaggio alla grande generosità e lungimiranza della signora Emilia Segovia, marchesa di Salobreña, che ha autorizzato questa pubblicazione. È risaputo che, per celebrare tutti i successi del suo illustre consorte, ha già dato il suo avallo a molte iniziative (davvero splendide) che forniranno un supporto permanente per tutti coloro che apprezzano la vita e le conquiste artistiche del maestro. Ciò nonostante, non avremmo supposto che ella avrebbe preso seriamente in considerazione la possibilità di autorizzare la realizzazione delle trascrizioni a partire dalle incisioni discografiche. È dunque giunto il momento per chi scrive di dire «Grazie», con la certezza che il tono sobrio e riverente di questa scarna parola avrà più echi di quante siano le stelle del cielo.

Vi è anche un grande debito di gratitudine nei confronti del mio caro amico e collega Eliot Fisk, la cui comparsa sulla scena mondiale fu salutata e fermamente sostenuta da Segovia. Il suo entusiasmo illimitato, il suo infaticabile aiuto e la sua immutabile ammirazione per la vita e l'opera del maestro, hanno favorito quest'impresa in ogni modo.

Il terzo componente di questa cerchia lo conobbi nella sua qualità di *editor* presso la casa editrice Bèrben (e, non foss'altro che per questo suo ruolo, si sarebbe già guadagnato la mia perenne ammirazione e gratitudine). Nel corso di questi cinque anni di lavorazione, egli è diventato praticamente un co-produttore, contribuendo alla riuscita di questa iniziativa a un livello di partecipazione che non avrei mai immaginato, e ciò con conoscenze e informazioni inestimabili, e – è necessario dirlo – erculea pazienza. Per queste ragioni Angelo Gilardino – che, oltre alla sua reputazione di compositore di fama internazionale, è anche il direttore artistico della "Fondazione Andrés Segovia" – è diventato il miglior collega di lavoro che avrei mai potuto augurarmi di trovare per portare a buon fine quest'opera. Anche il dirigente della Bèrben, Fabio Boccosi – che ha curato tutte le pratiche contrattuali con generosità, precisione e prudenza – deve essere sentitamente ringraziato.

Un riconoscimento speciale va infine a tutti coloro la cui attiva cooperazione ha stimolato e facilitato questa grande impresa: il mio assistente alla ricerca, David Malvinni, laureando in musicologia presso l'Università della California a Santa Barbara e chitarrista virtuoso, per lo scrupoloso reperimento delle fonti originali; Armin Kelly, l'insigne fondatore della rivista *Guitars international*, che ha dato in prestito *sine die* la sua collezione completa (ed assolutamente impeccabile) delle registrazioni del maestro; Carlos Bermudo, il proprietario di *World of music and graphics*, che è stato in grado di trasferire dai dischi alle cassette tutto il materiale inciso per il lavoro di ascolto. Un sincero apprezzamento va pure a David O'Neil per la sua assistenza nella fase di conversione tecnica.

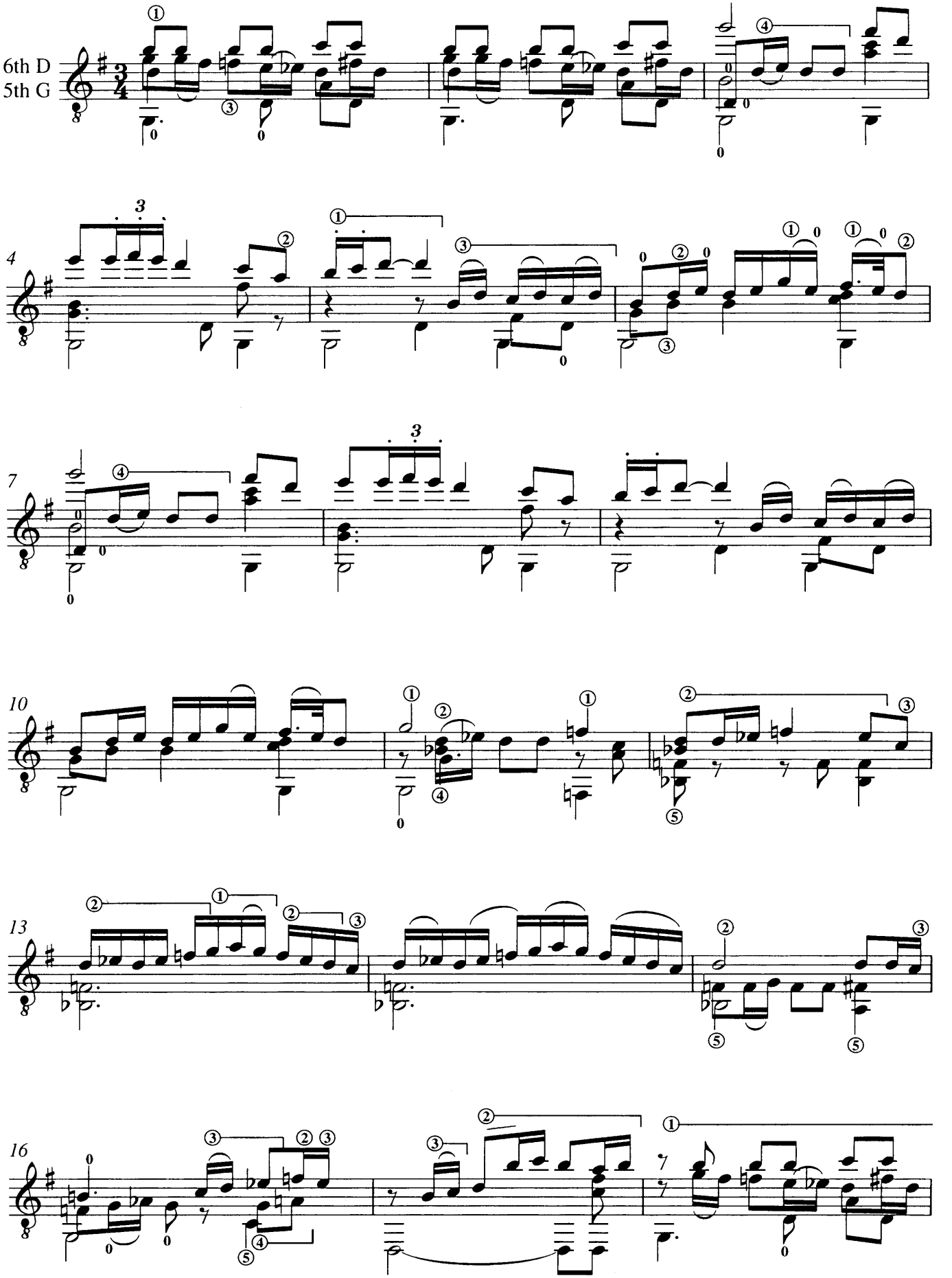
Benché inizialmente questa apparisse come un'opera per soli appassionati, si è ben presto rivelata un'esperienza davvero formidabile e foriera di preziosi insegnamenti. Ci auguriamo che questo volume possa spronare altri a fare altrettanto. È ovvio poi che il contatto prolungato con questo lavoro, proprio perché ci ha inevitabilmente riportati alla profonda ed eterna ispirazione delle registrazioni, rimane un tesoro d'inestimabile valore. Ma, oltre a ciò, è una magnifica occasione offerta a ciascuno di noi, per apprendere il più possibile da Andrés Segovia, nella cui eredità tutti noi troviamo la nostra origine.

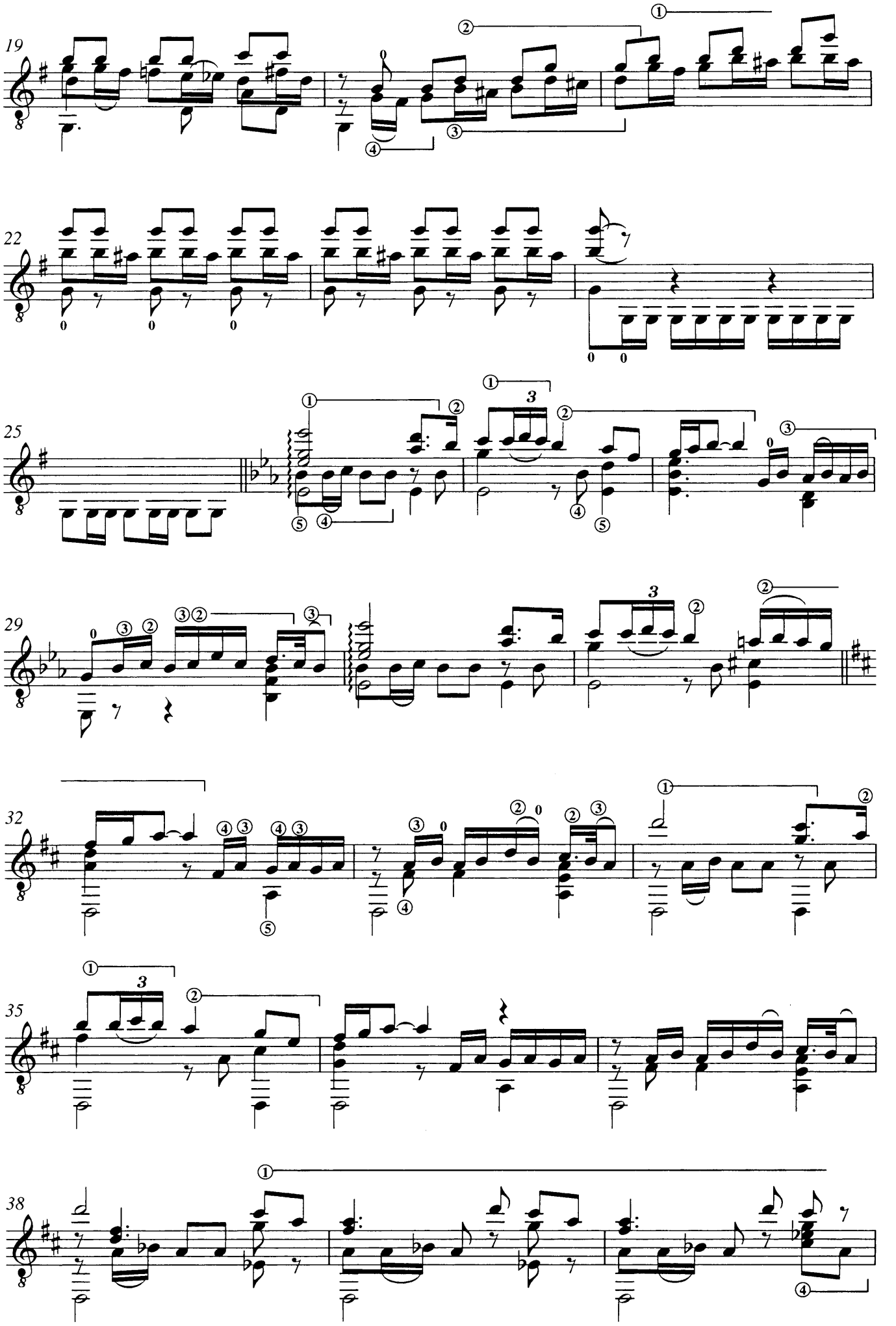
South Hadley, gennaio 2001

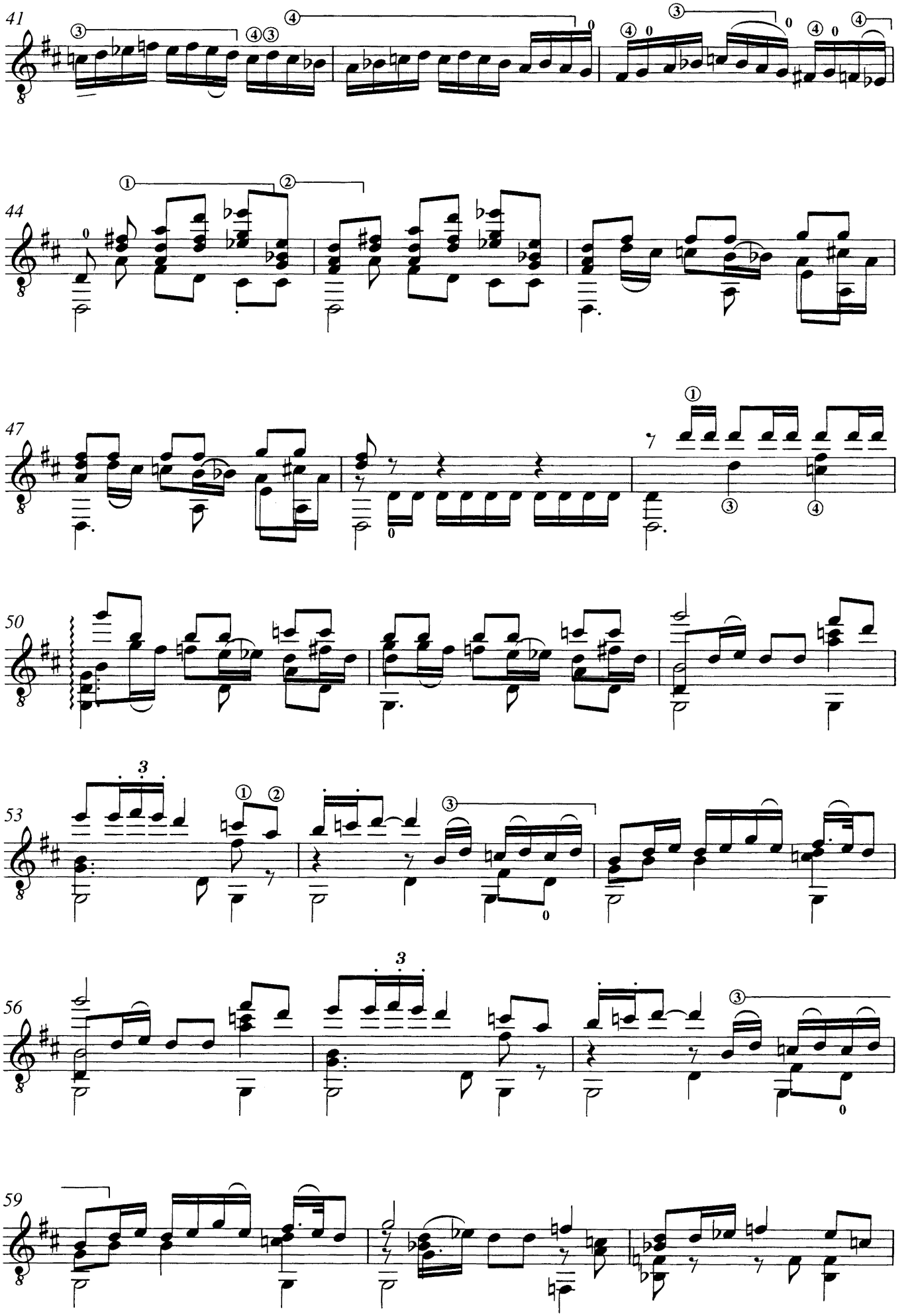
Phillip de Fremery

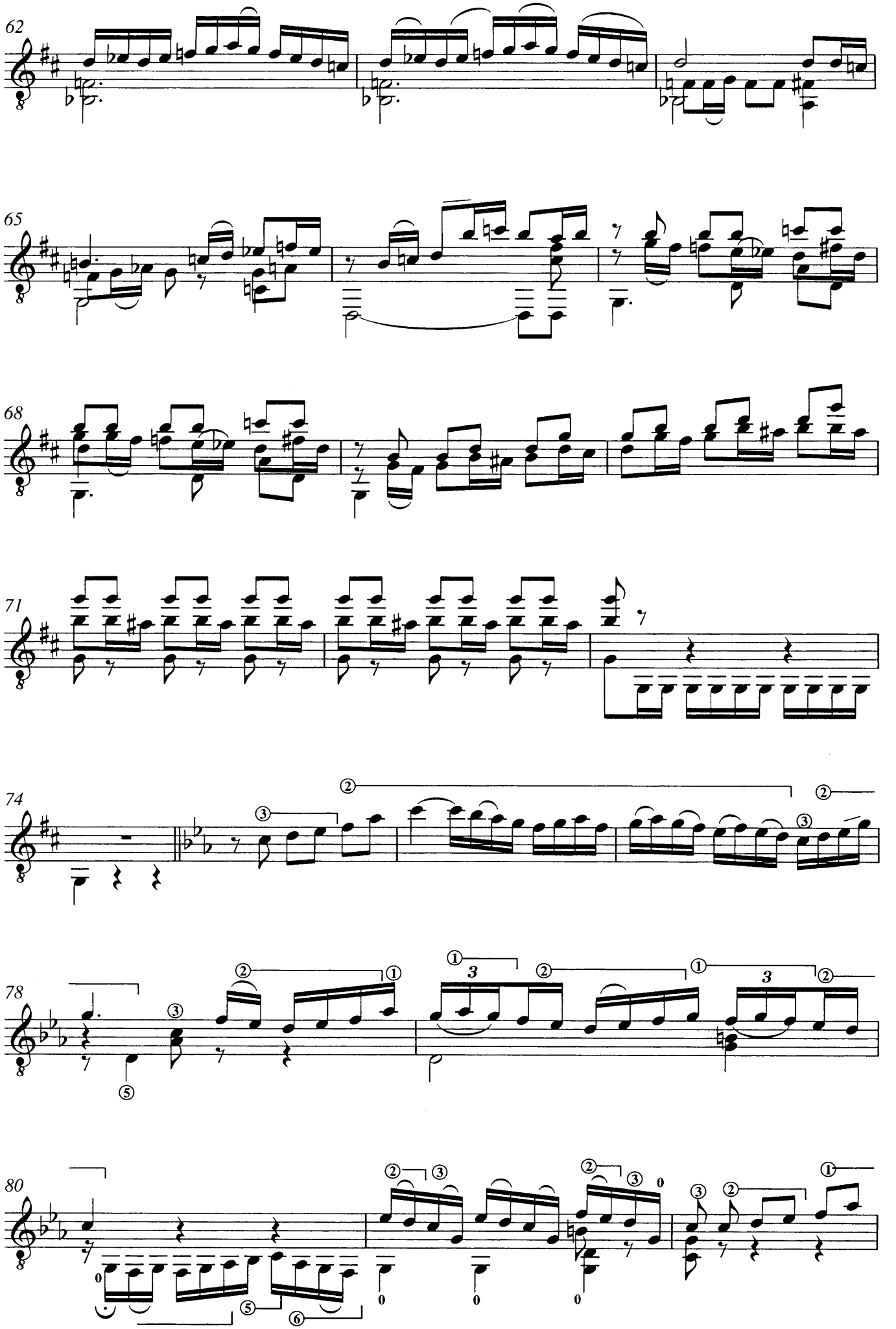
I. Albéniz

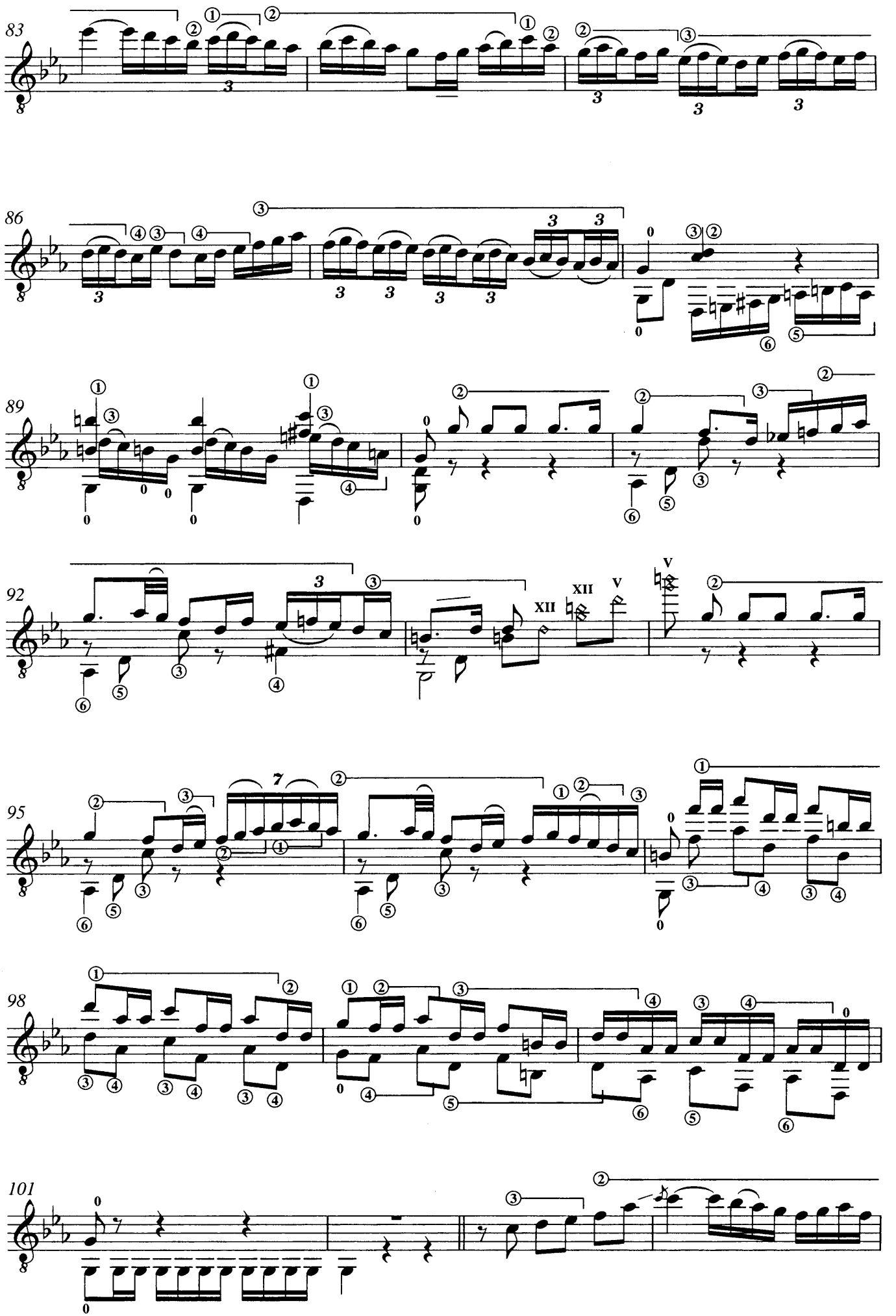
SEVILLA

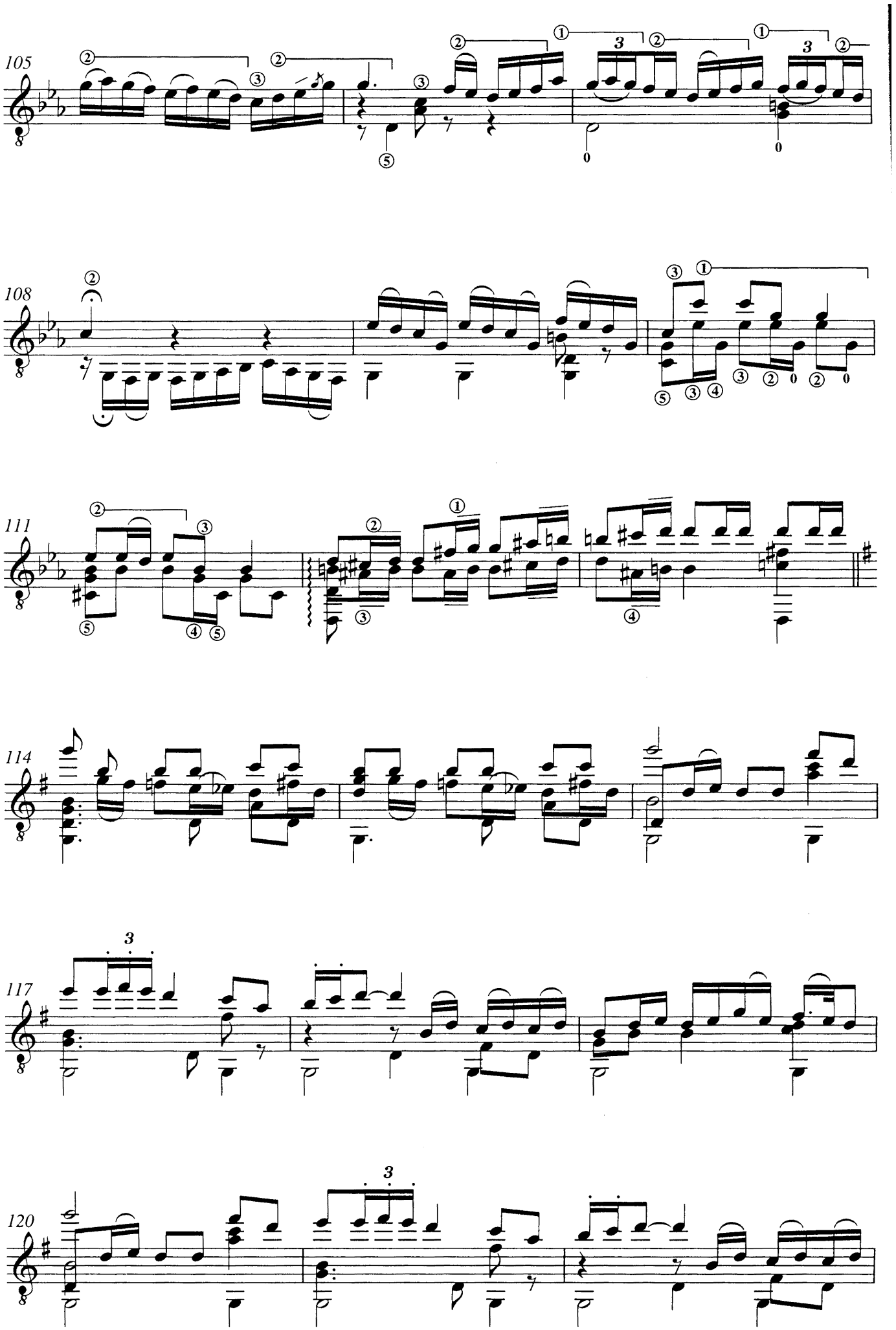


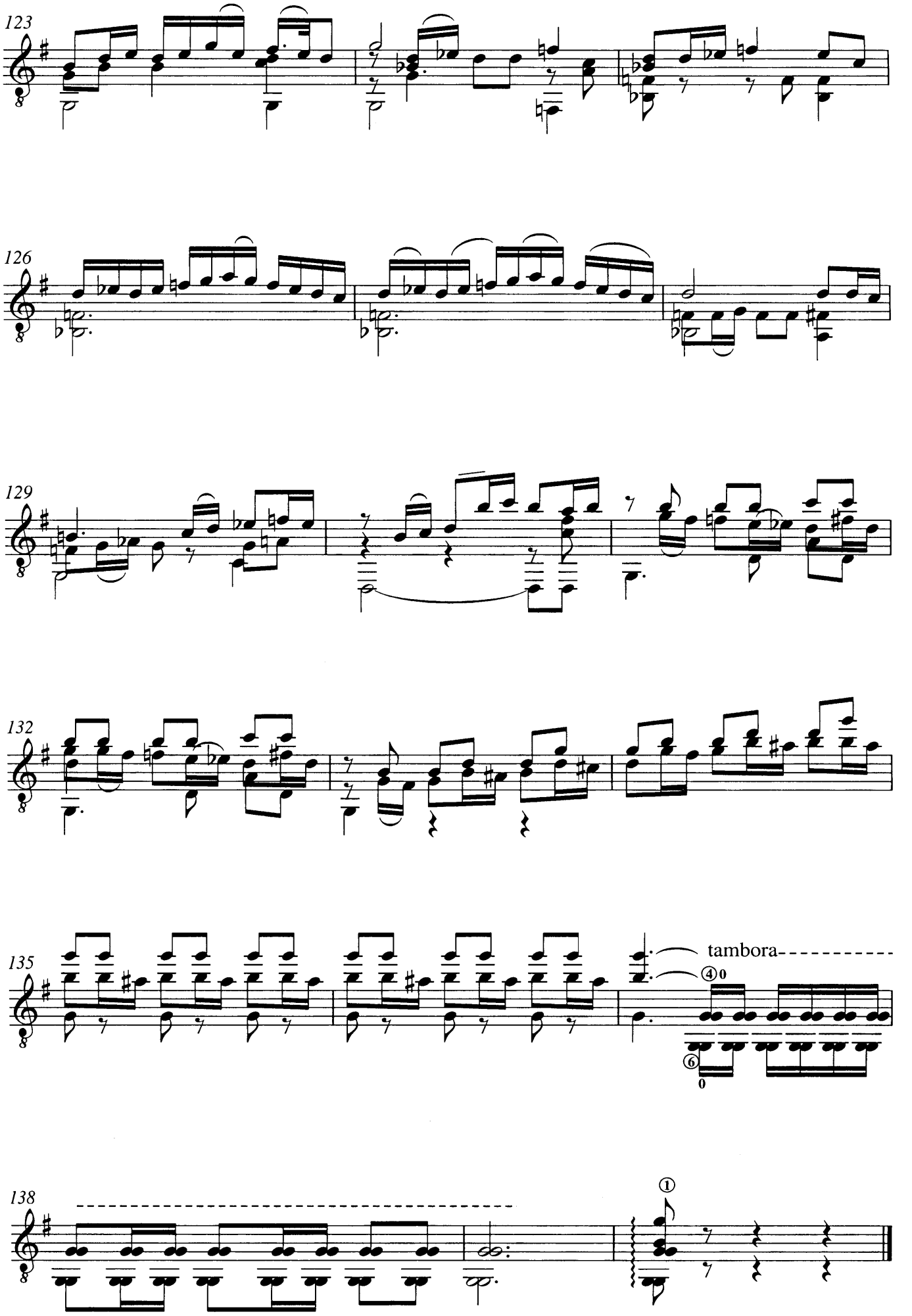

19
22
25
29
32
35
38


41
44
47
50
53
56
59


62
65
68
71
74
78
80

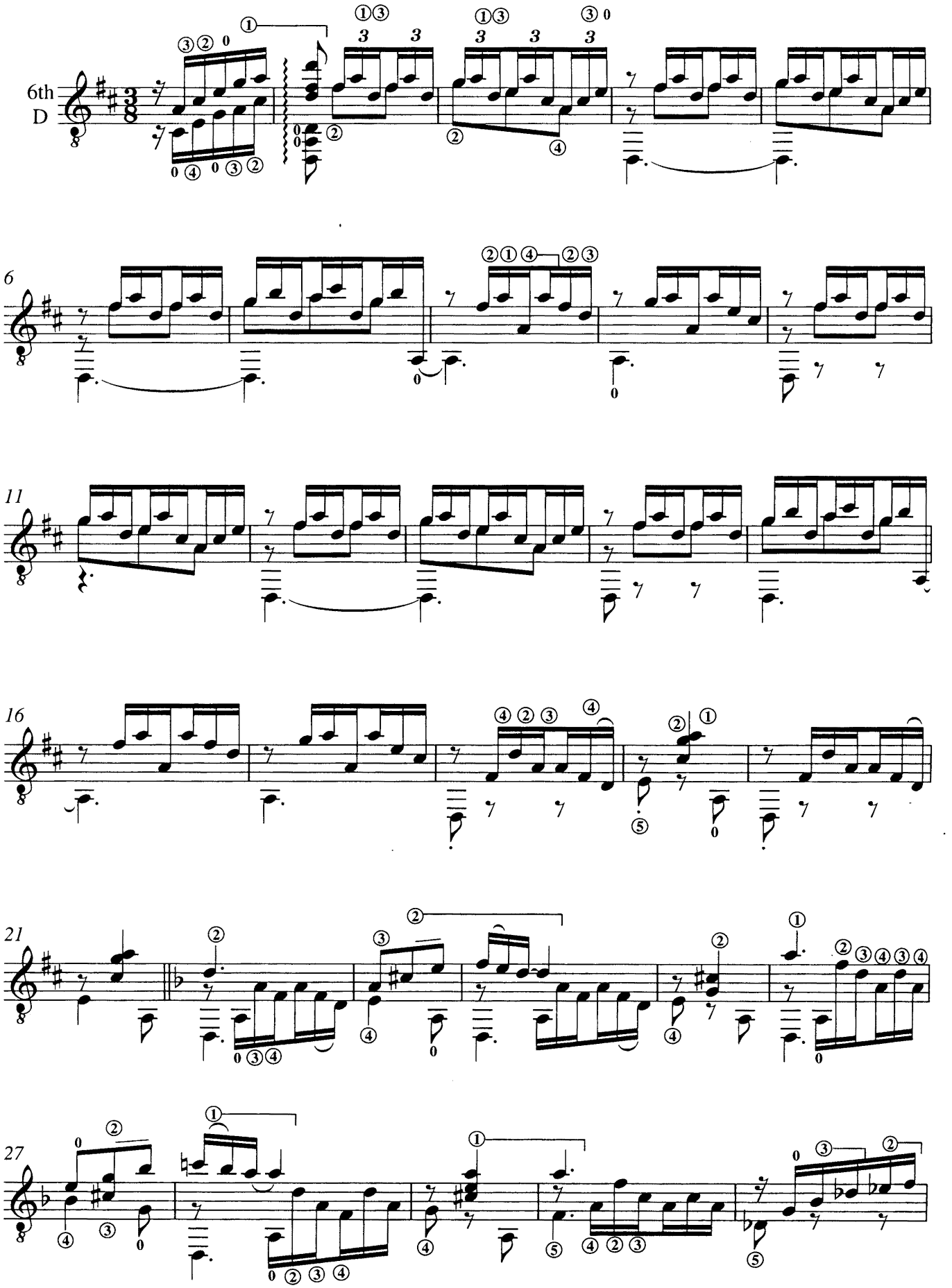

83
86
89
92
XII
XII
V
V
95
7
98
101

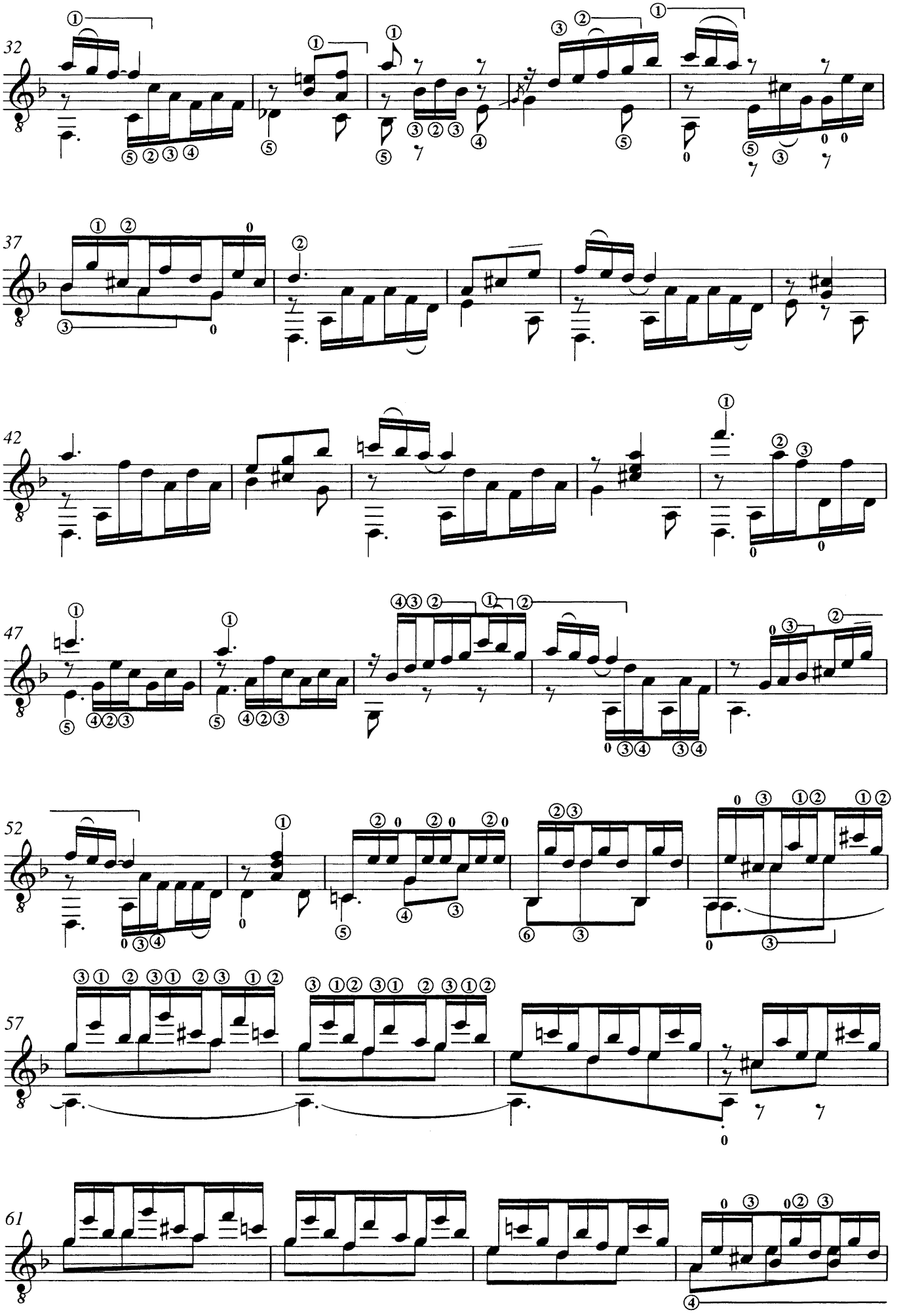

105
108
111
114
117
120

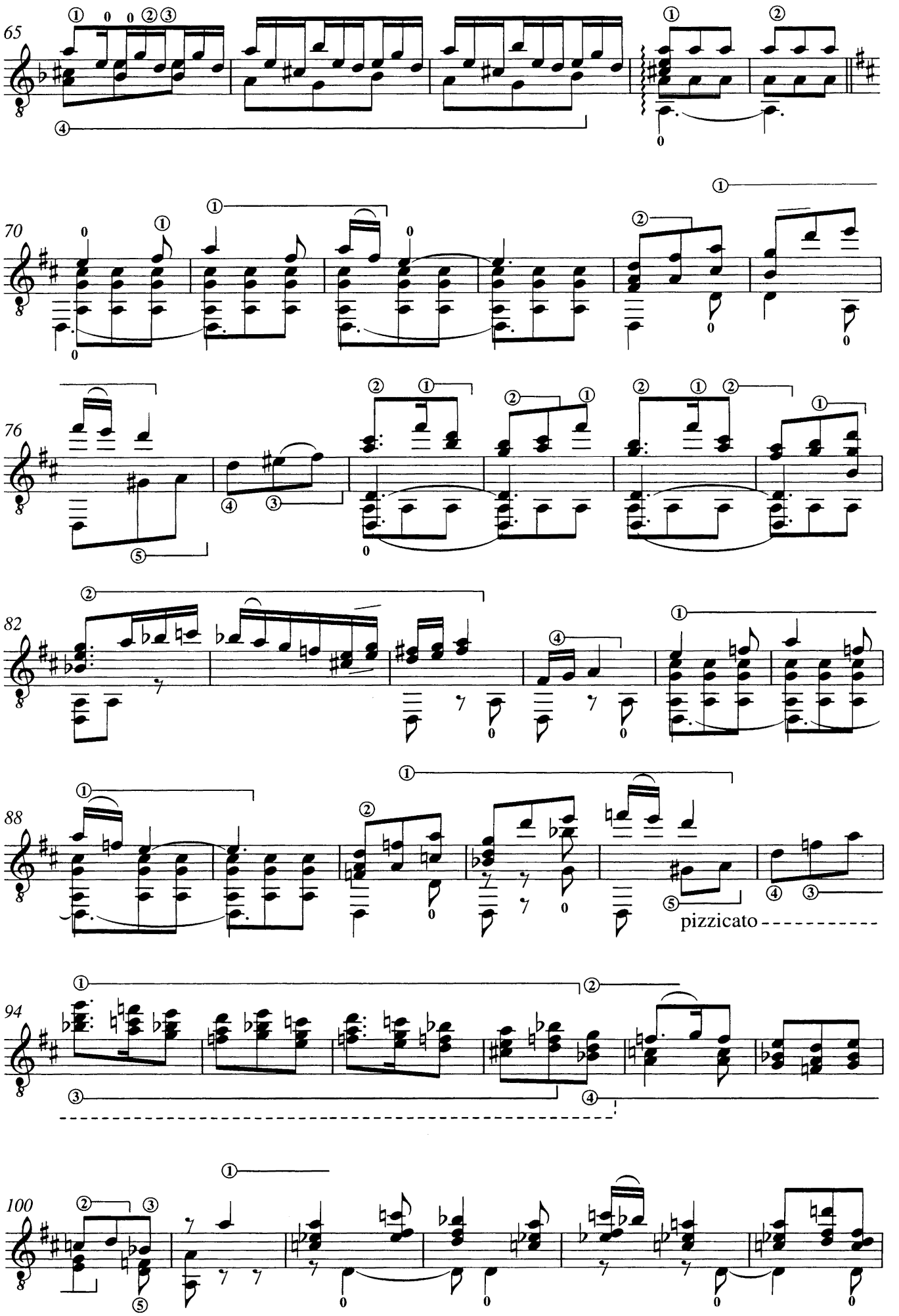

123
126
129
132
135
tambora
138

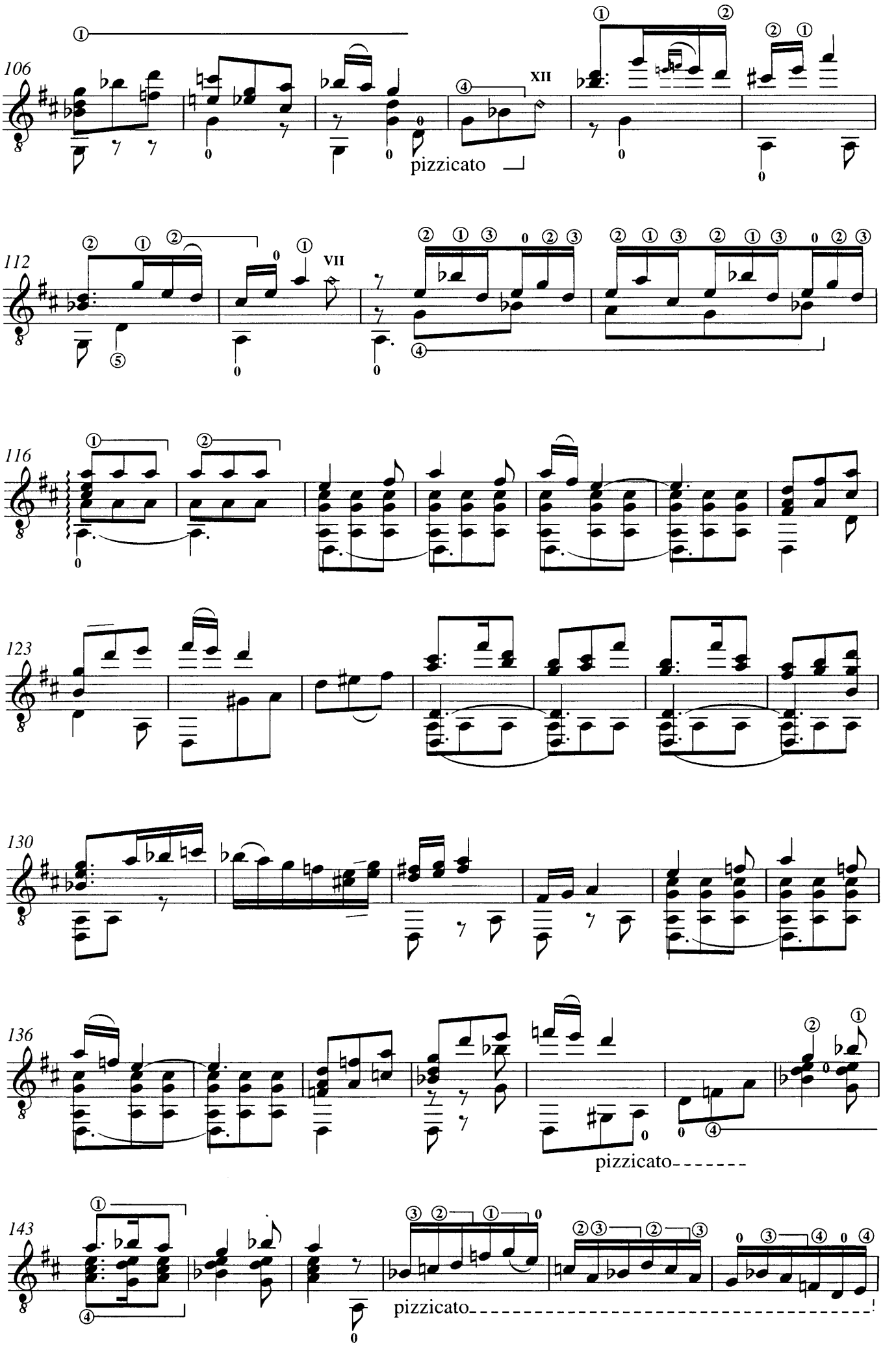
I. Albéniz

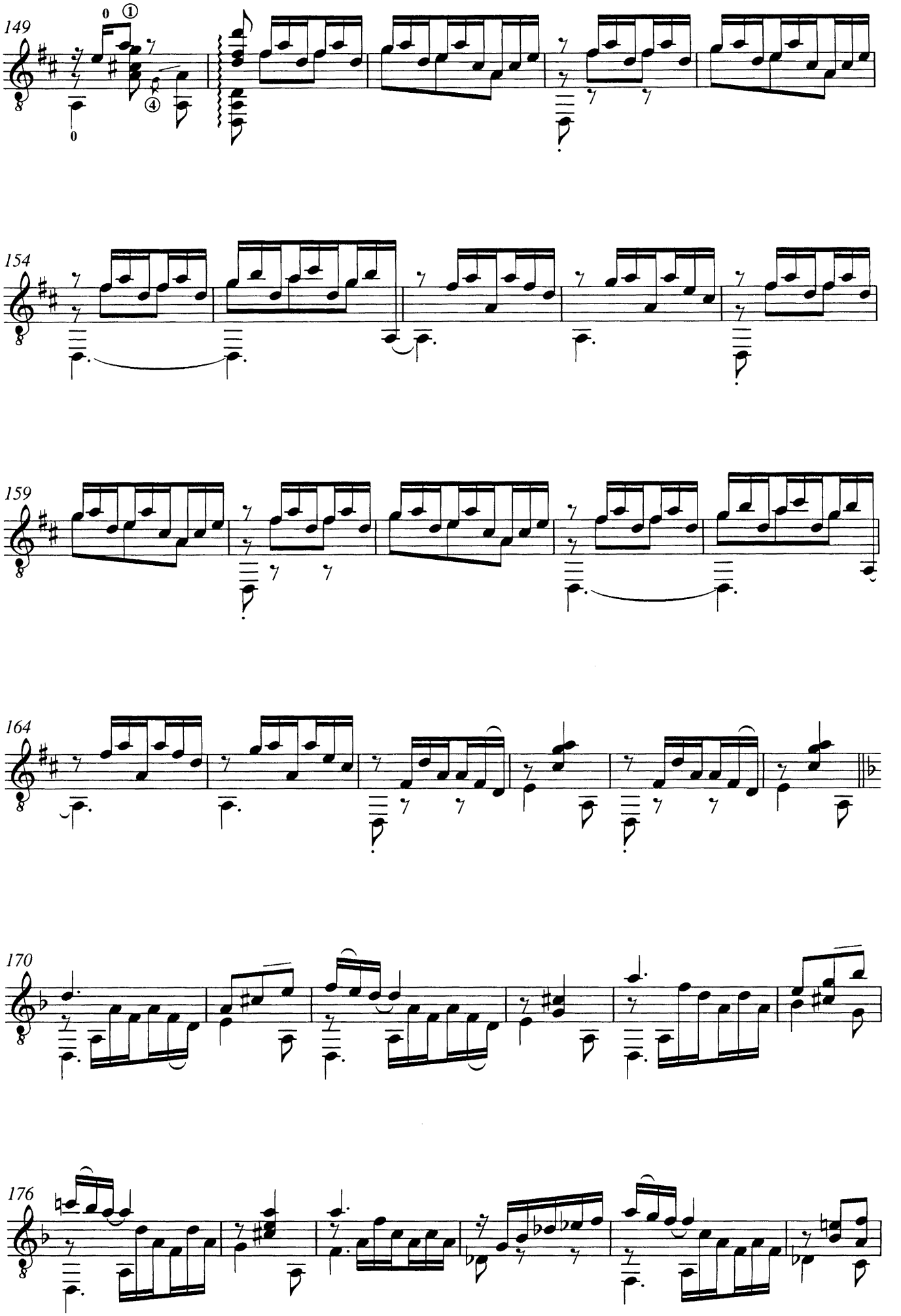
TORRE BERMEJA

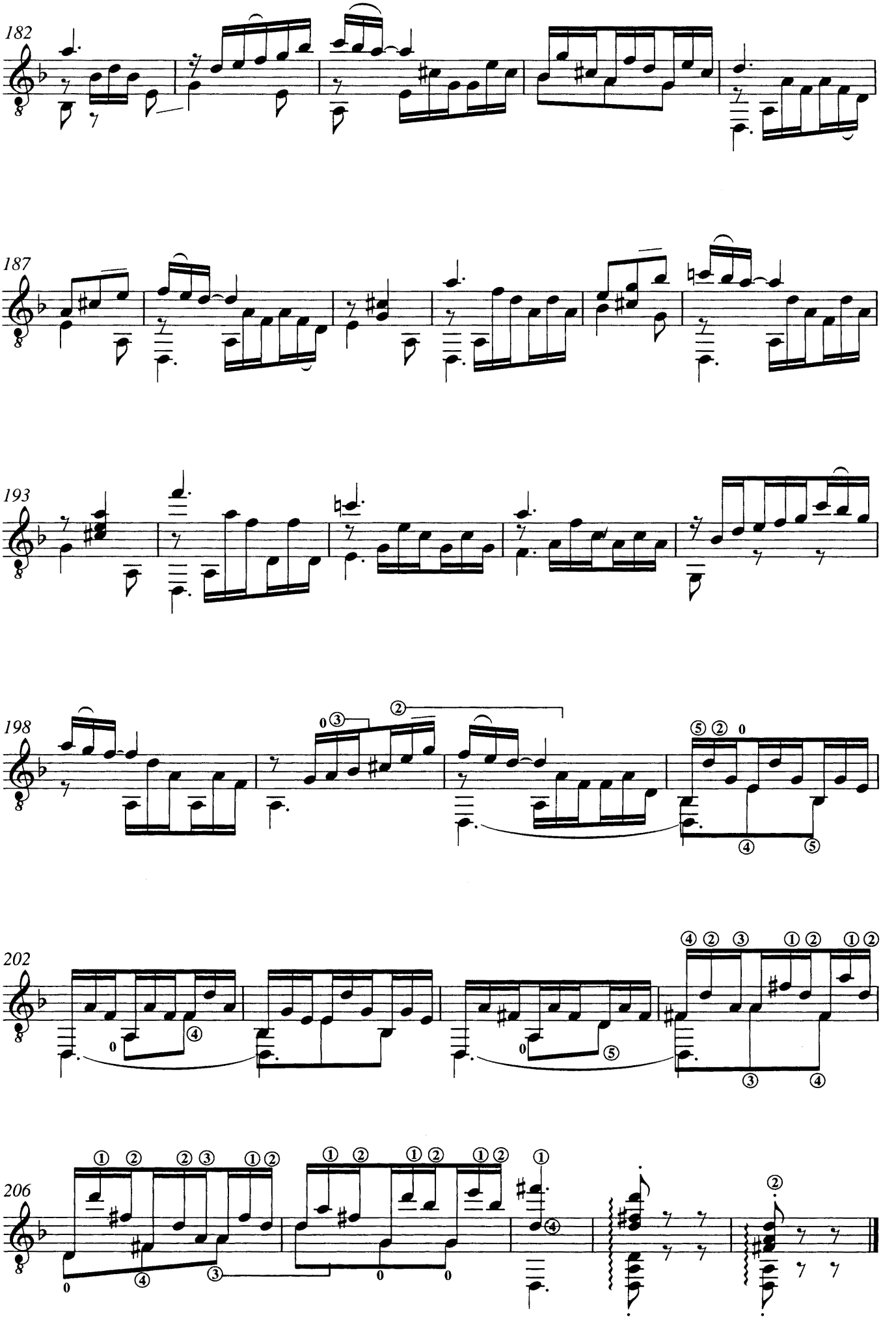



32
37
42
47
52
57
61


65
70
76
82
88
pizzicato
94
100

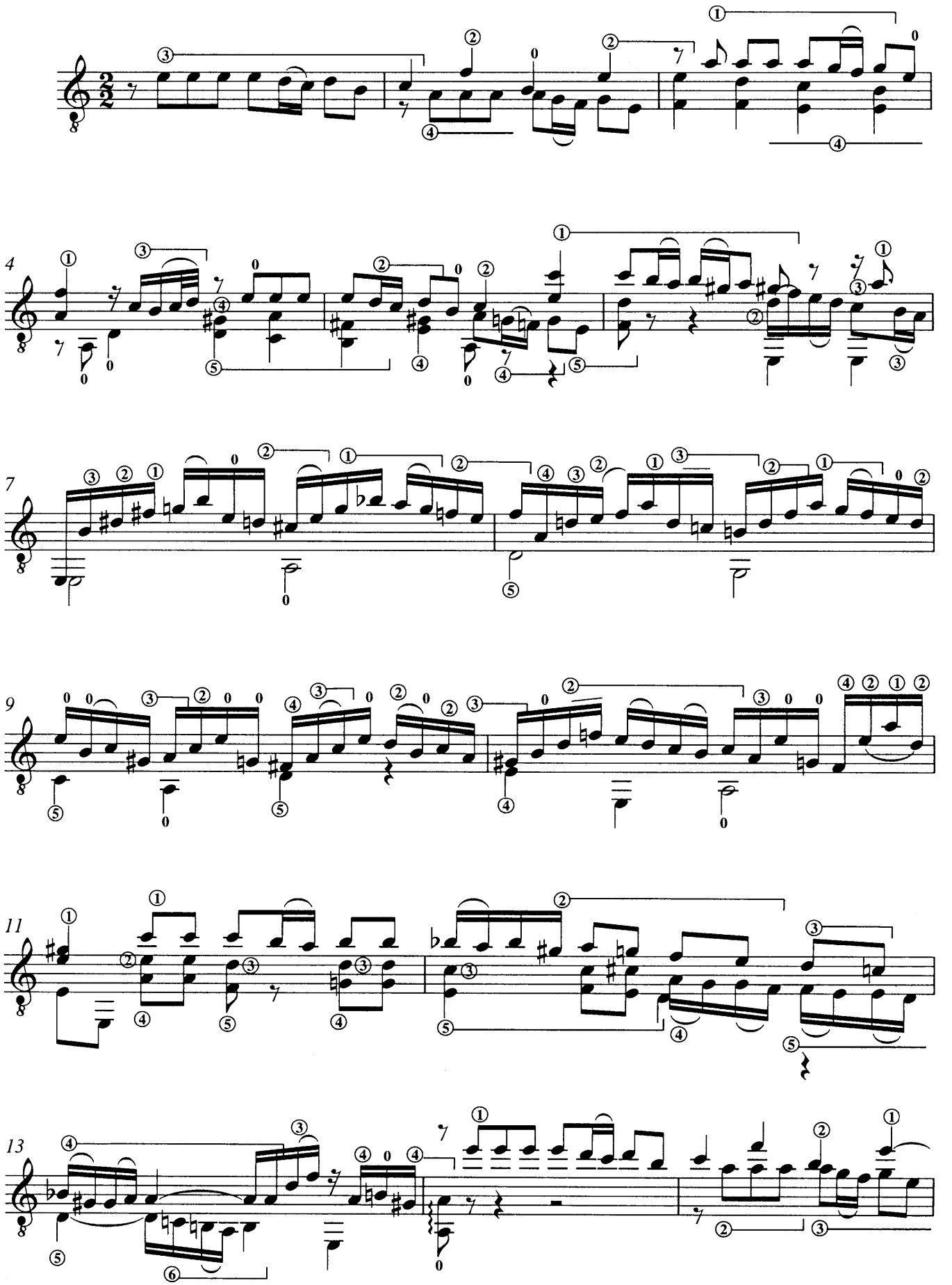

106
XII
pizzicato
112
VII
116
123
130
136
pizzicato
143
pizzicato

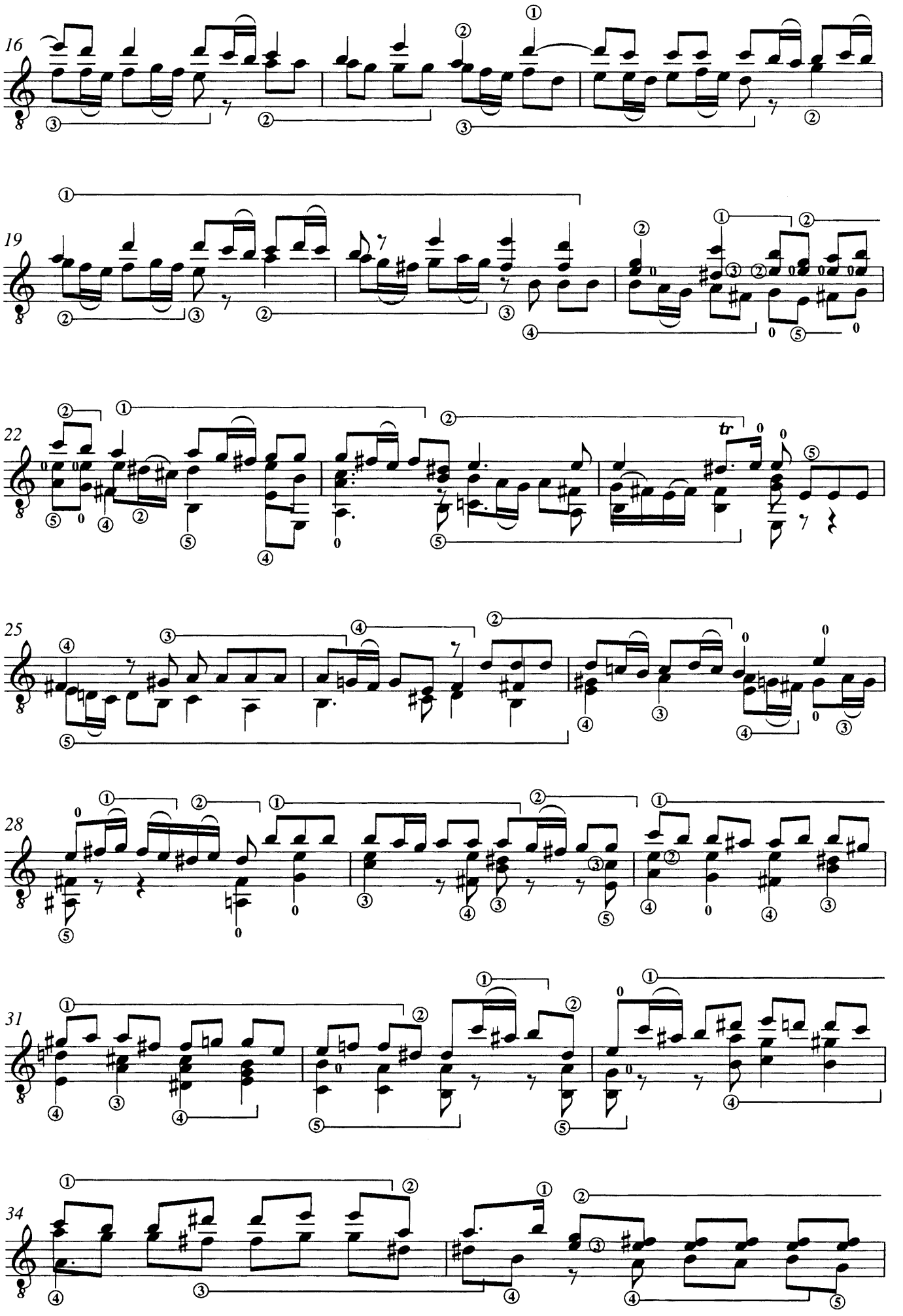

149
154
159
164
170
176

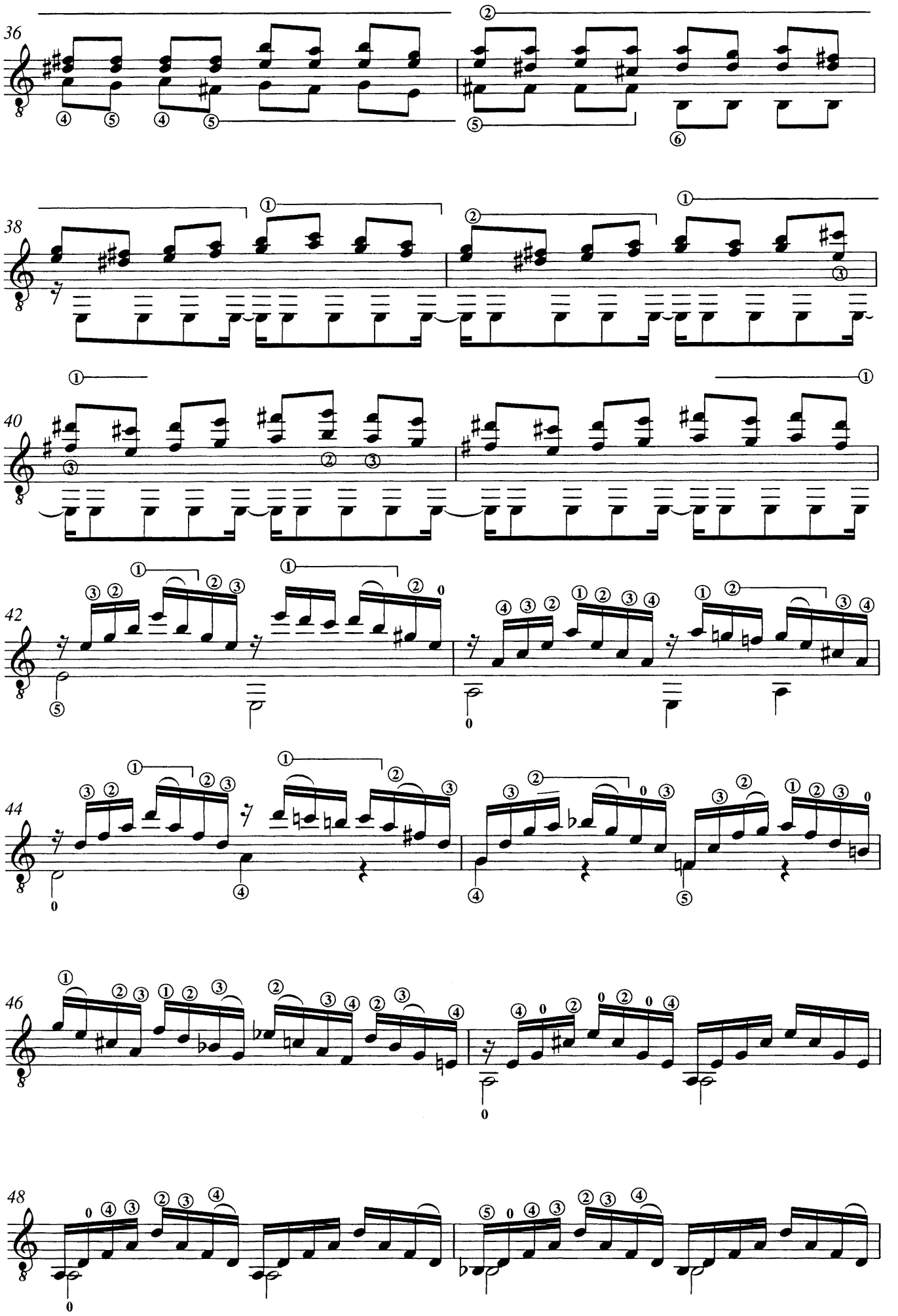

182
187
193
198
202
206

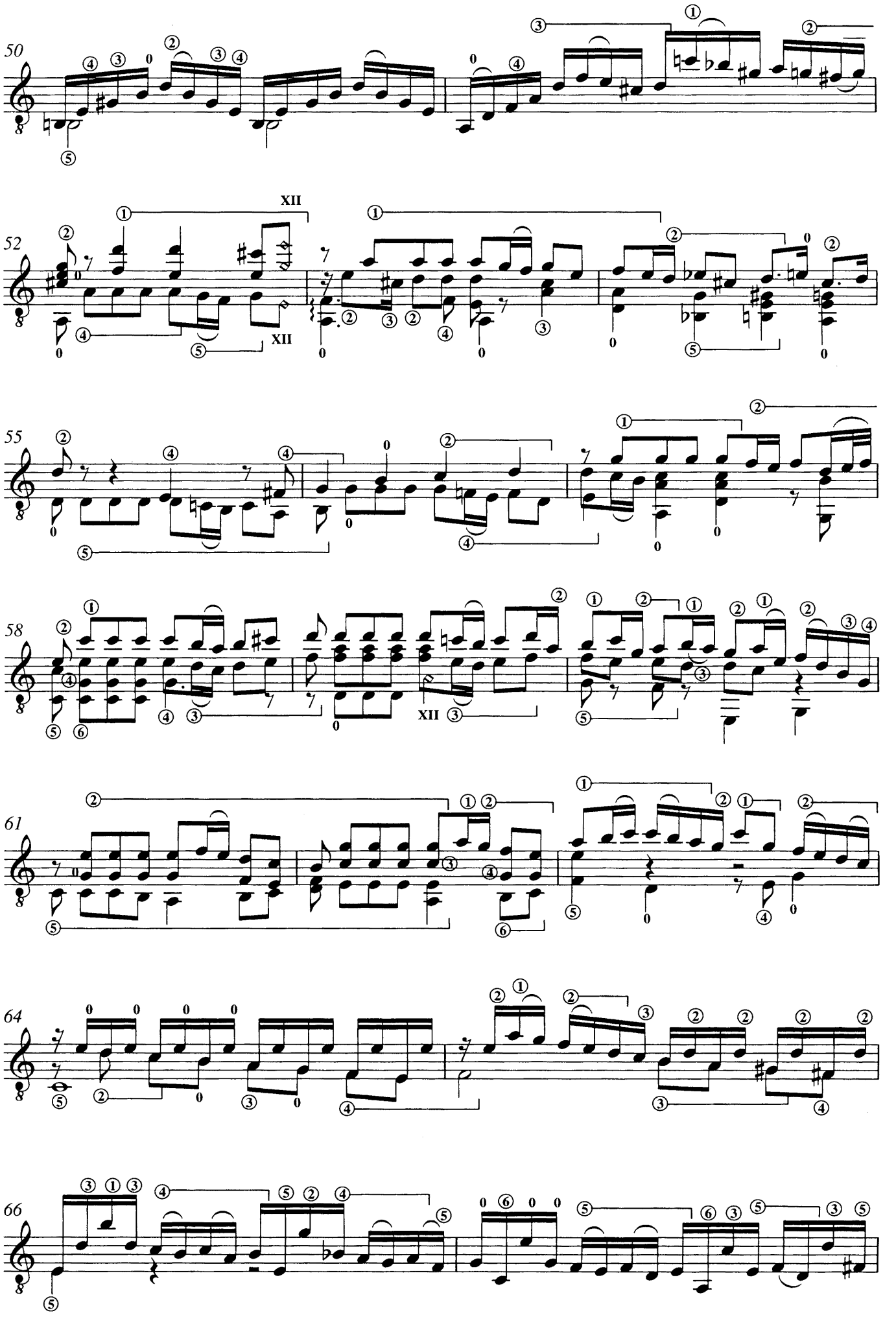
J. S. Bach

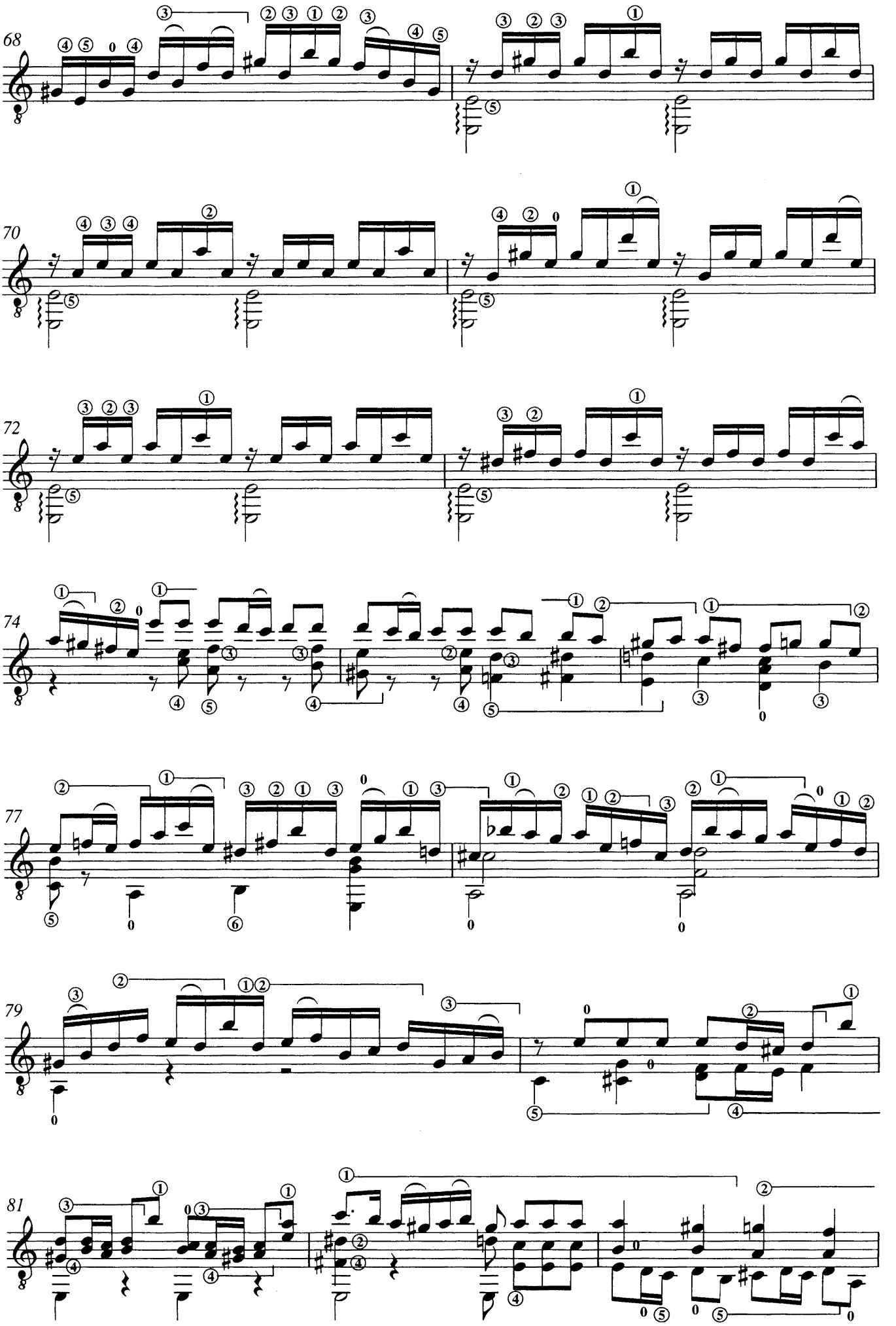
FUGA

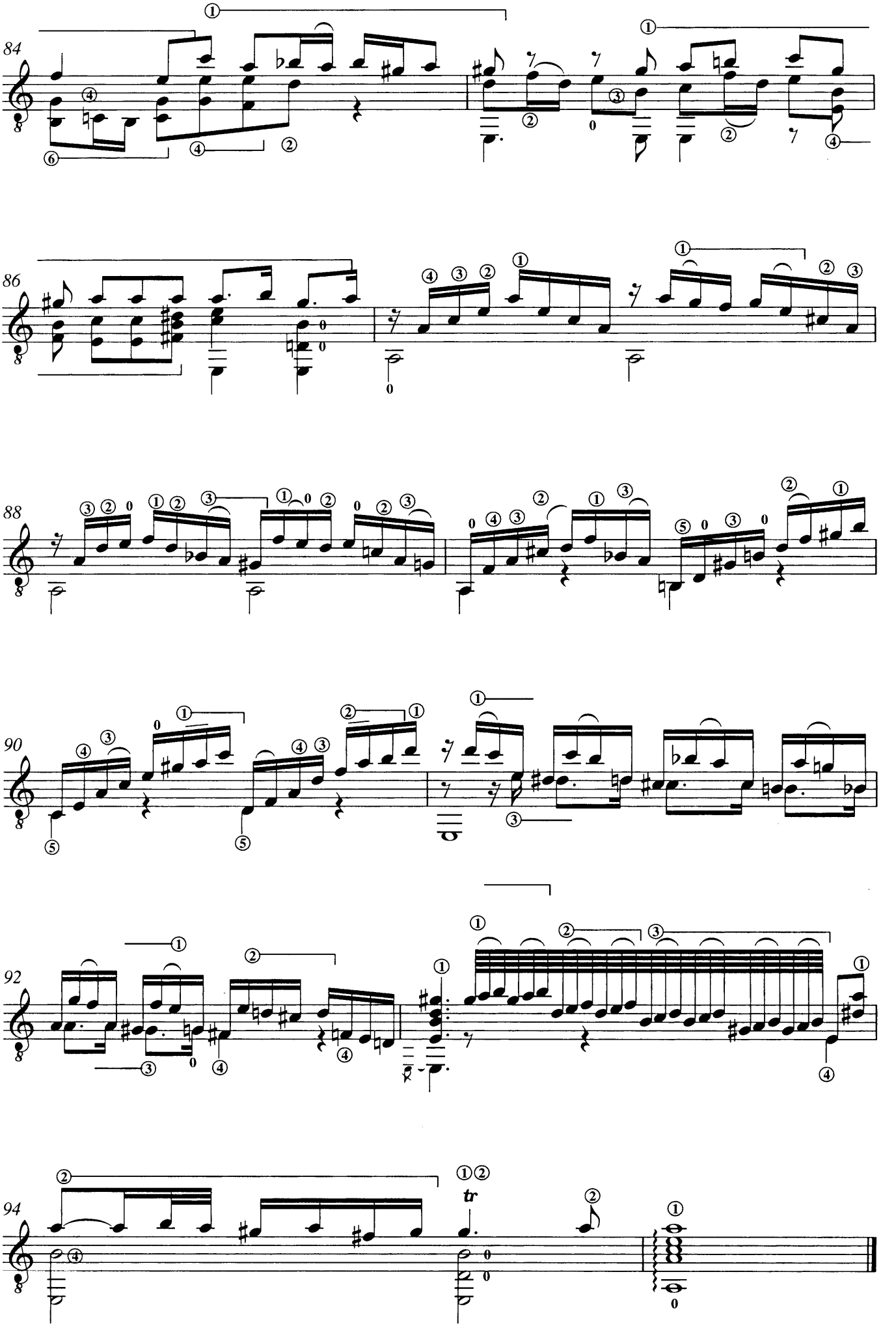



16
19
22
tr
25
28
31
34

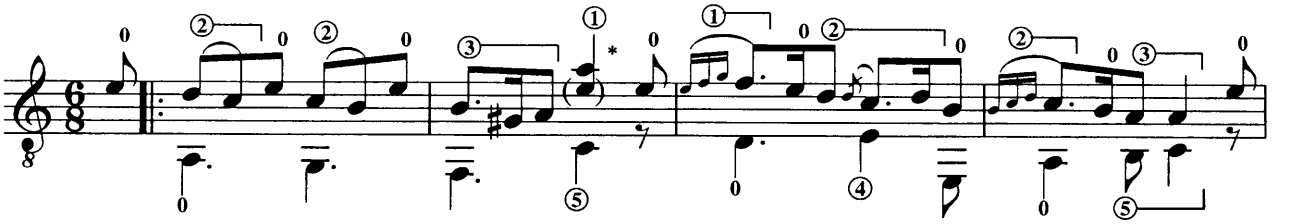

36
38
40
42
44
46
48


50
52
XII
XII
55
58
XII
61
64
66

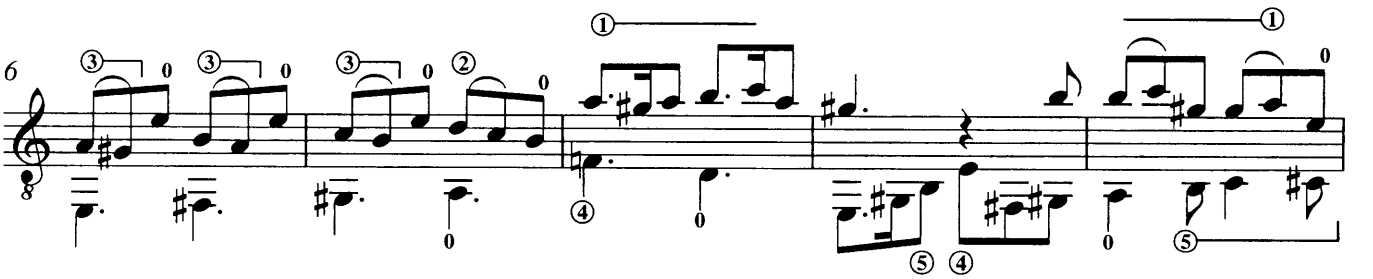

68
70
72
74
77
79
81

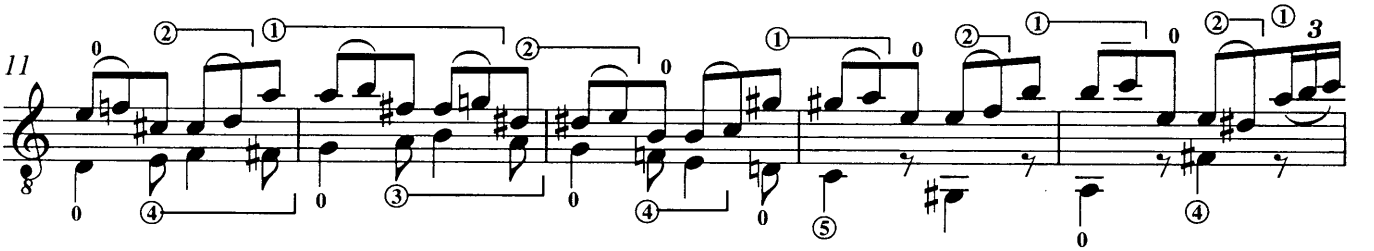

84
86
88
90
92
94
tr

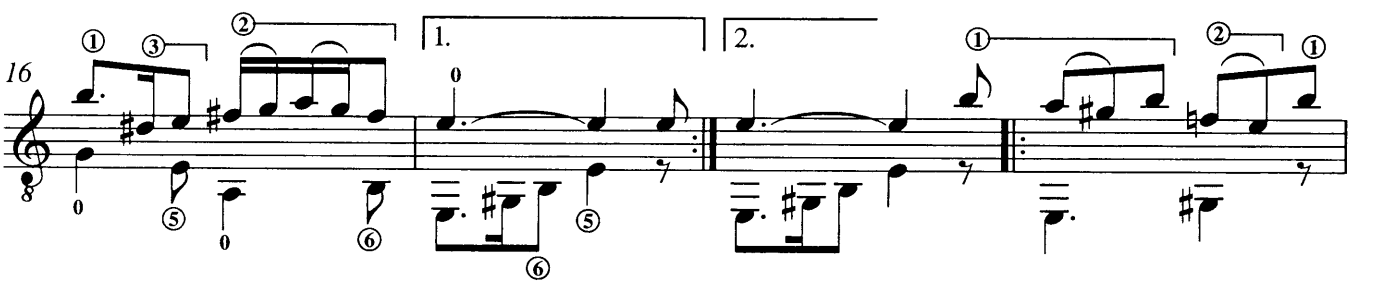
J. S. Bach
GIGUE

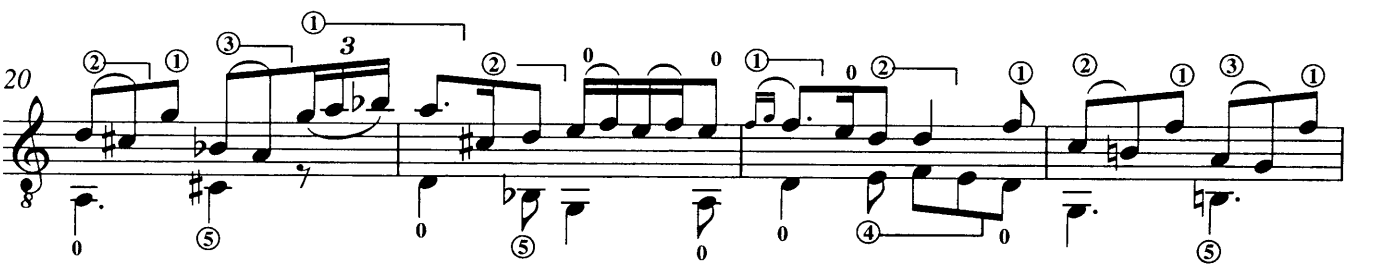


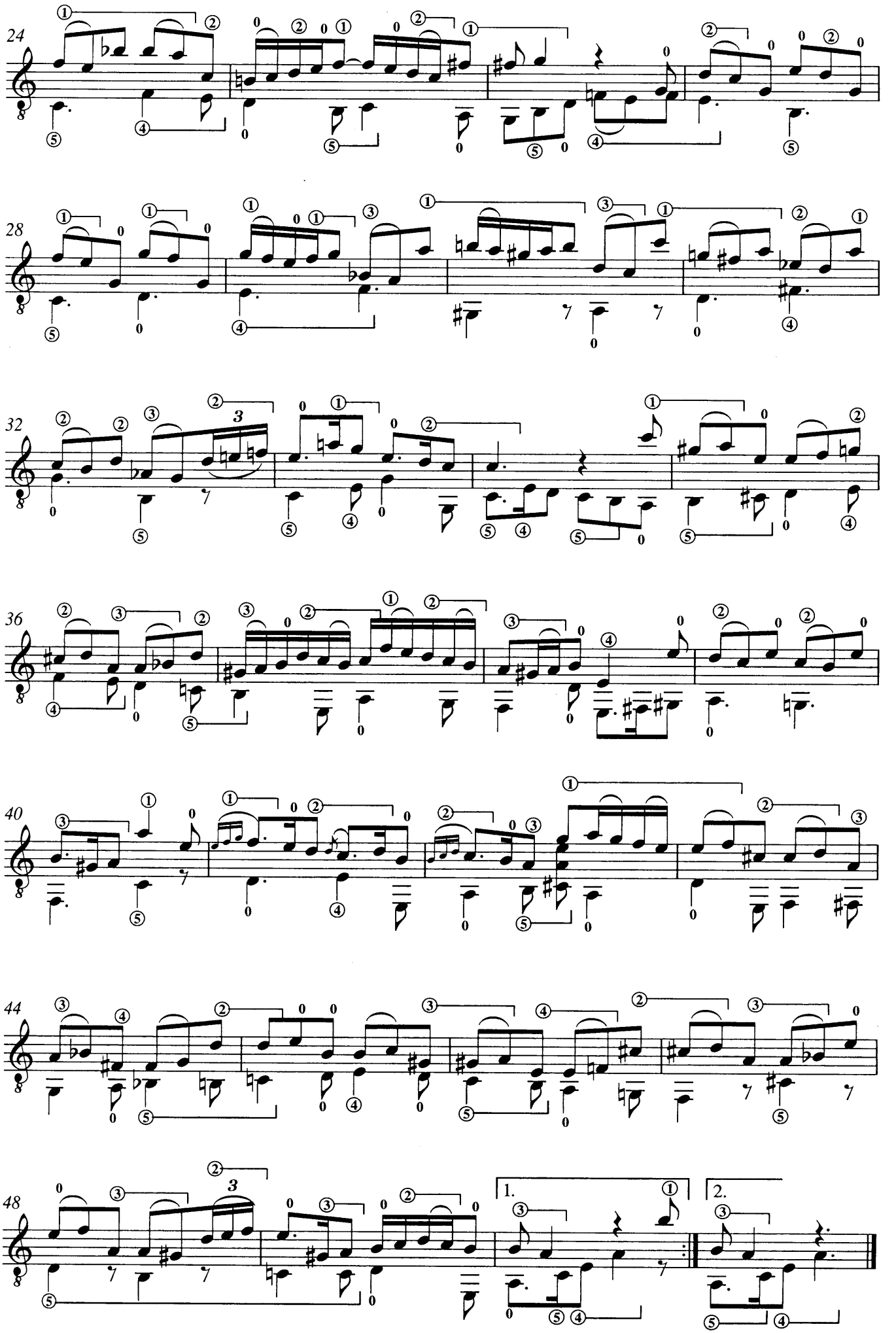
* *The E only on the repeat*



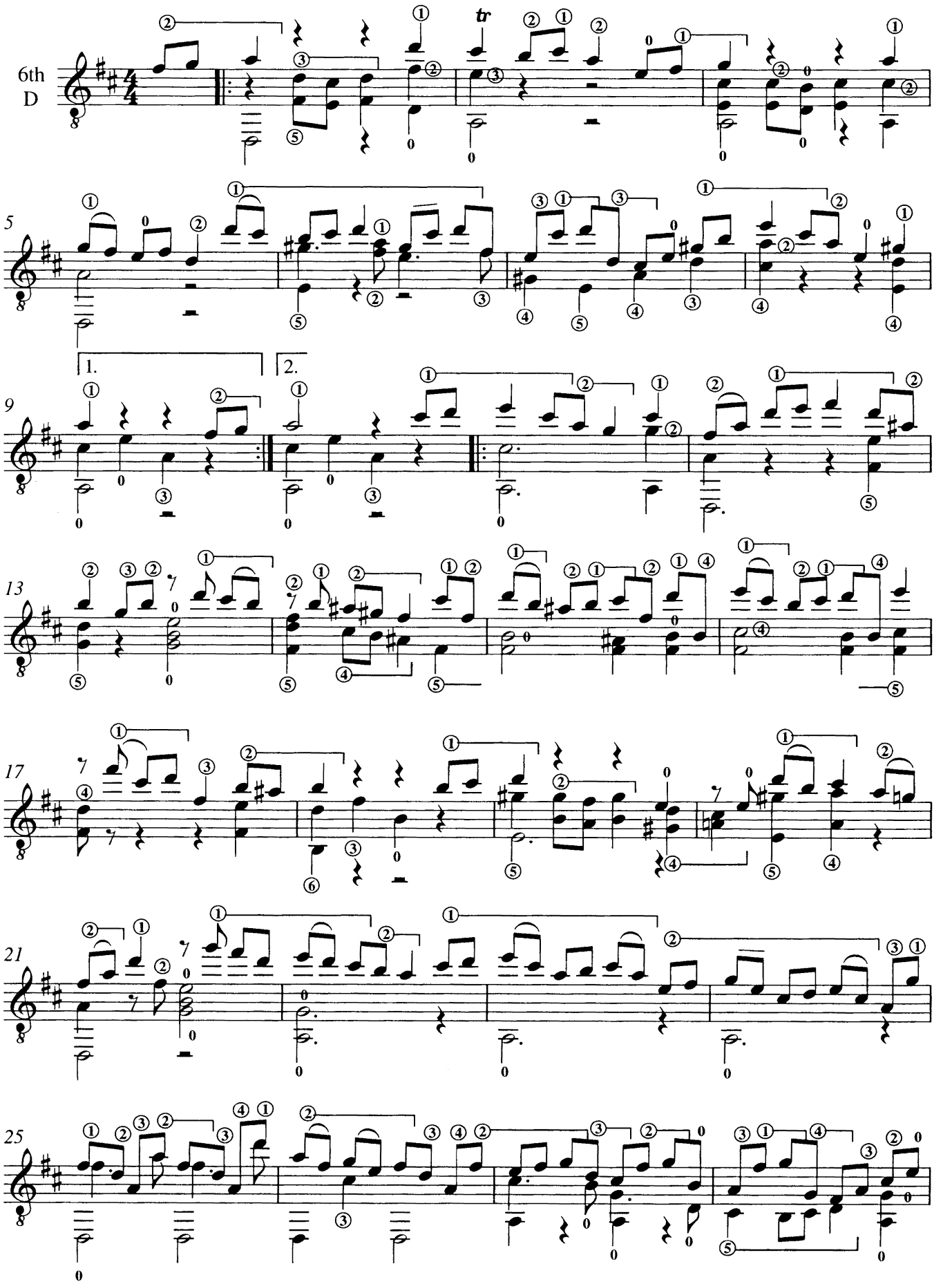


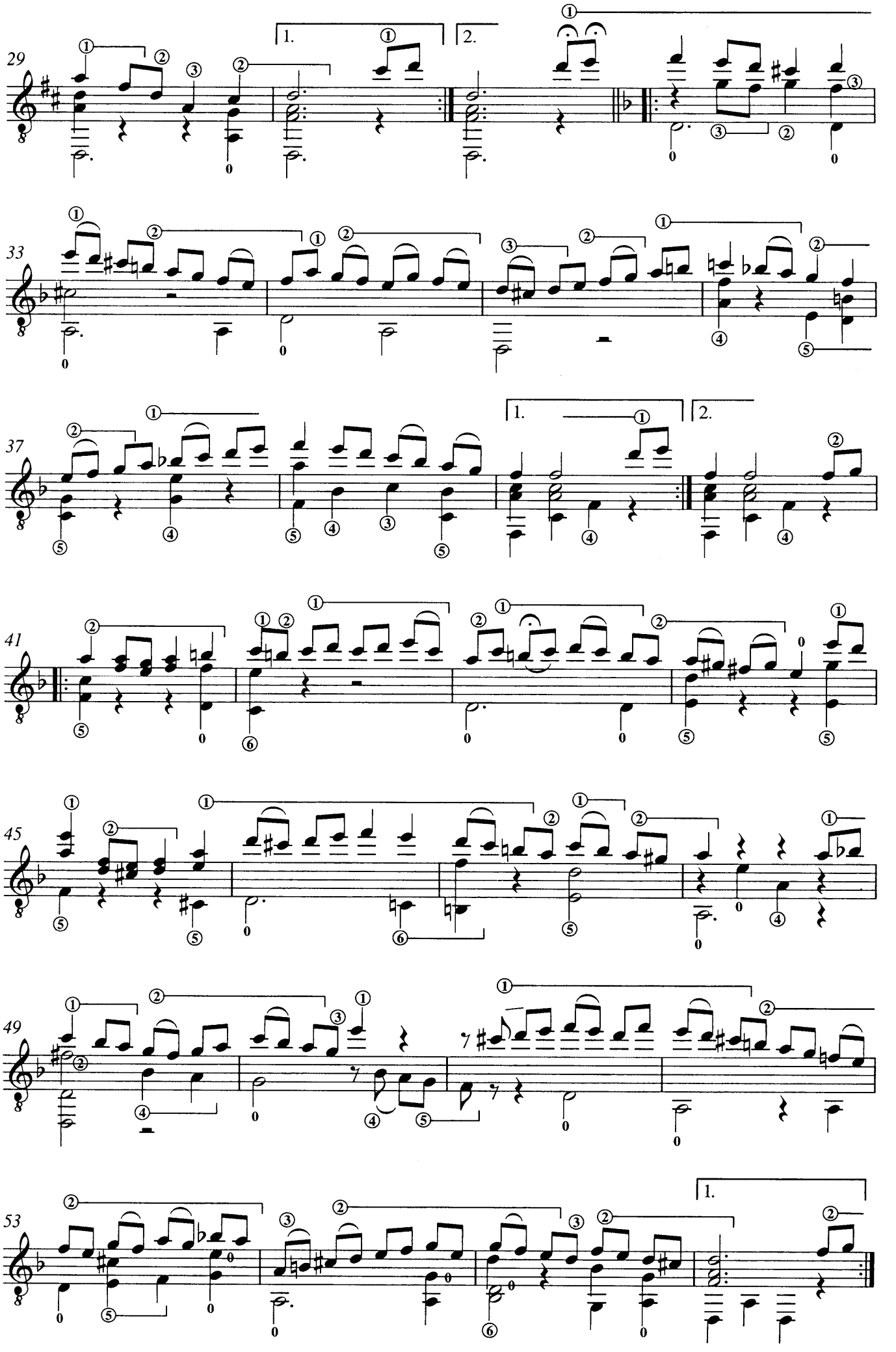


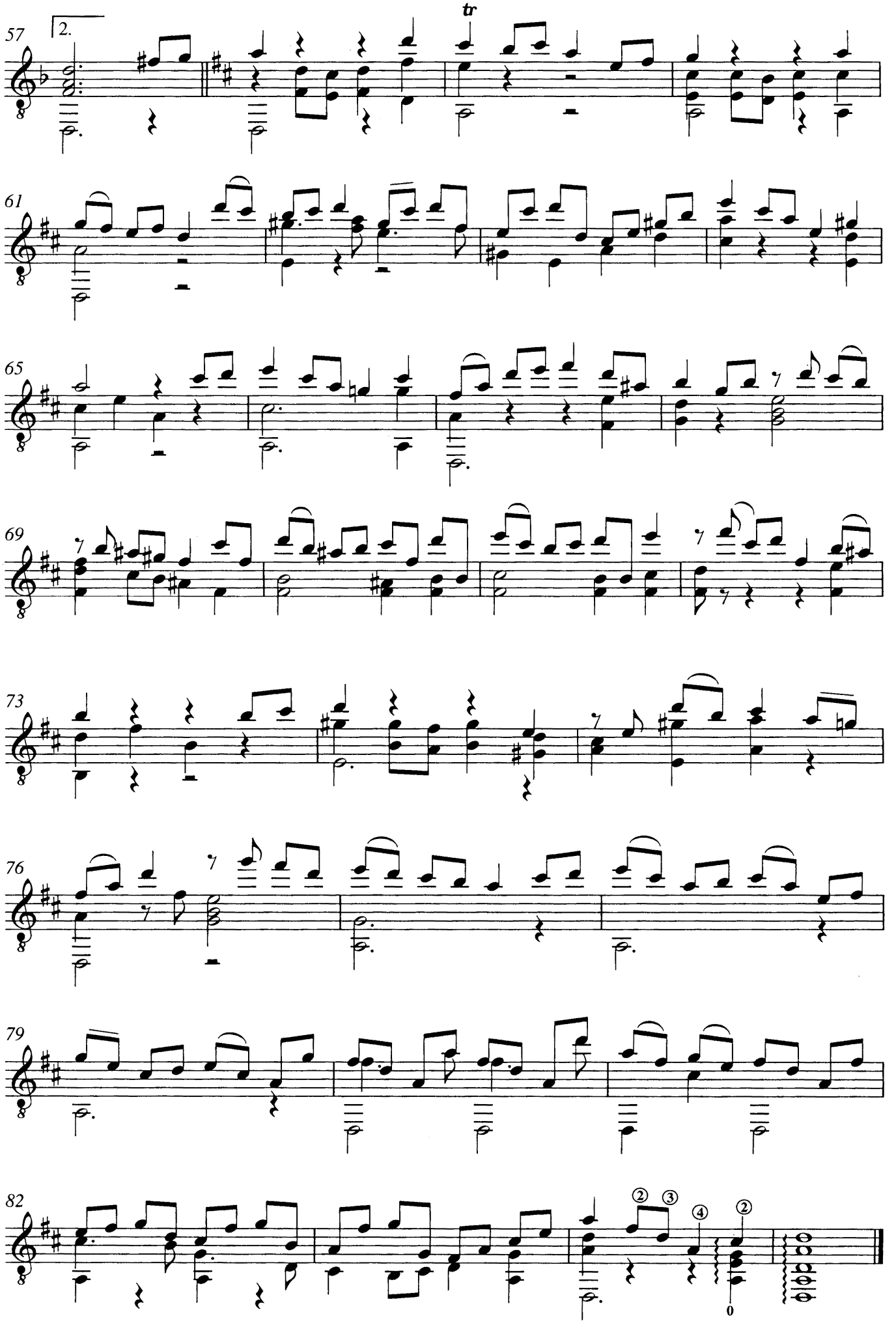



24
28
32
3
36
40
44
48
3
1.
2.

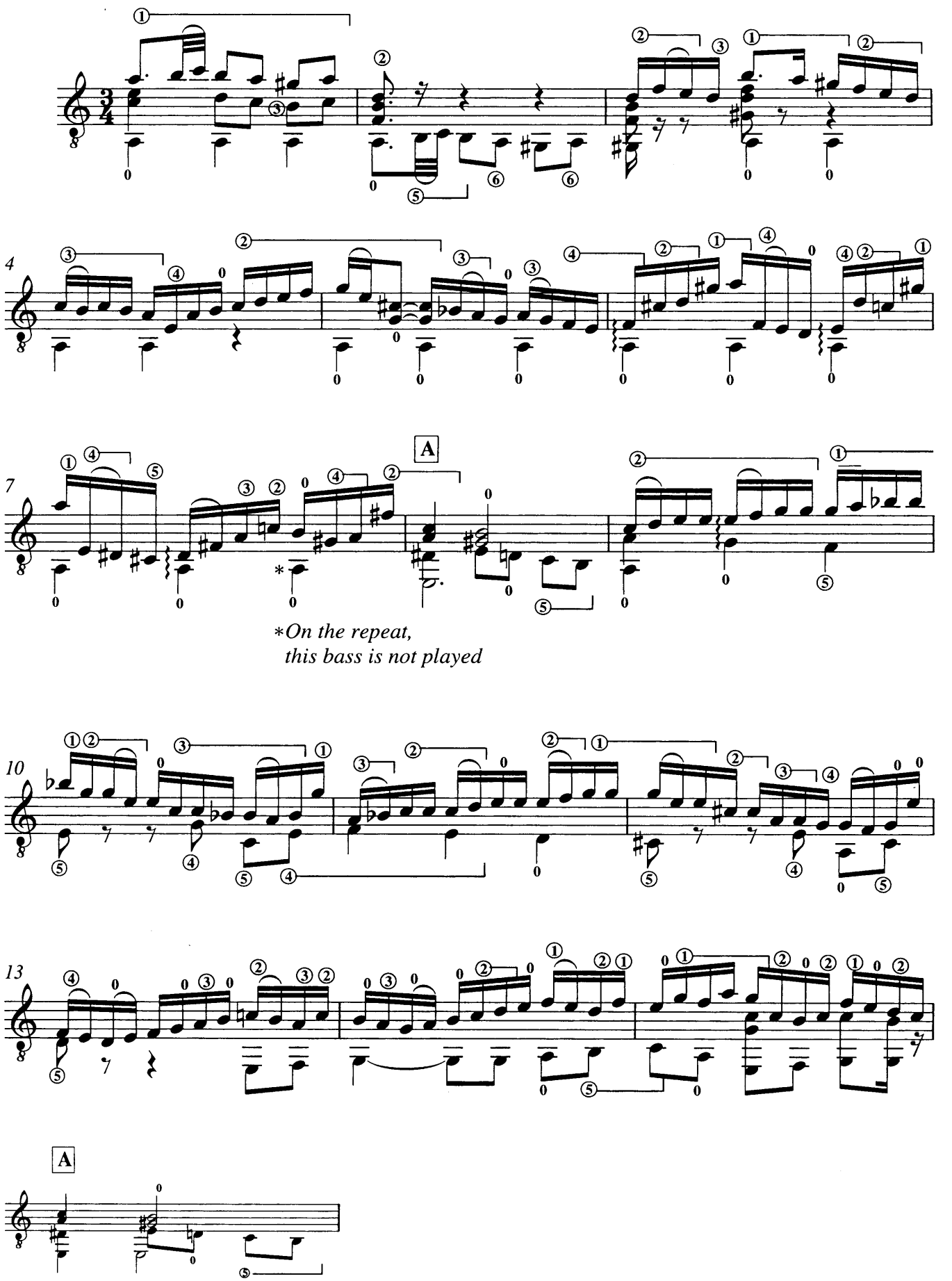
J. S. Bach
LOURE

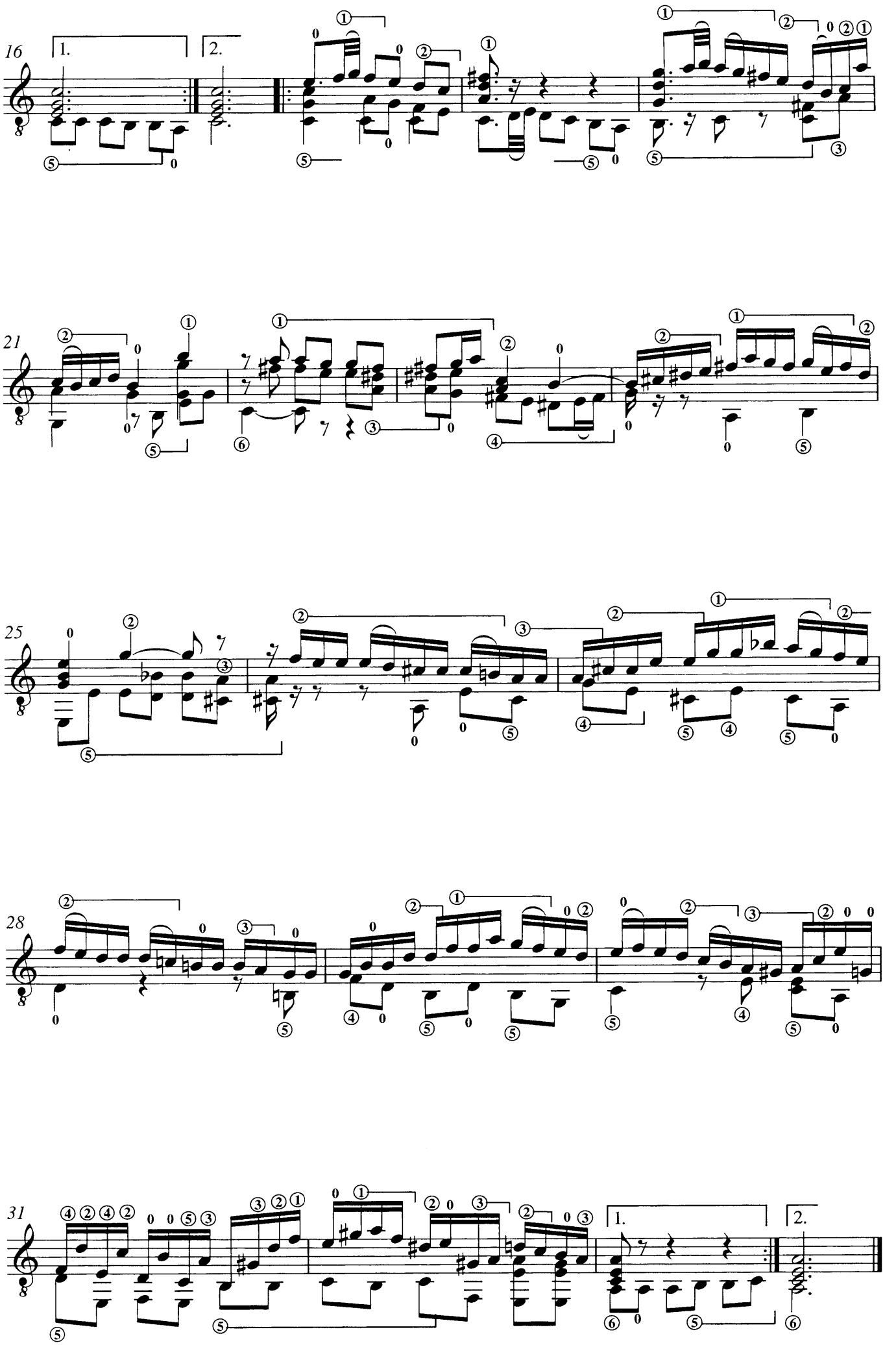



29
1.
2.
33
37
1.
2.
41
45
49
53
1.

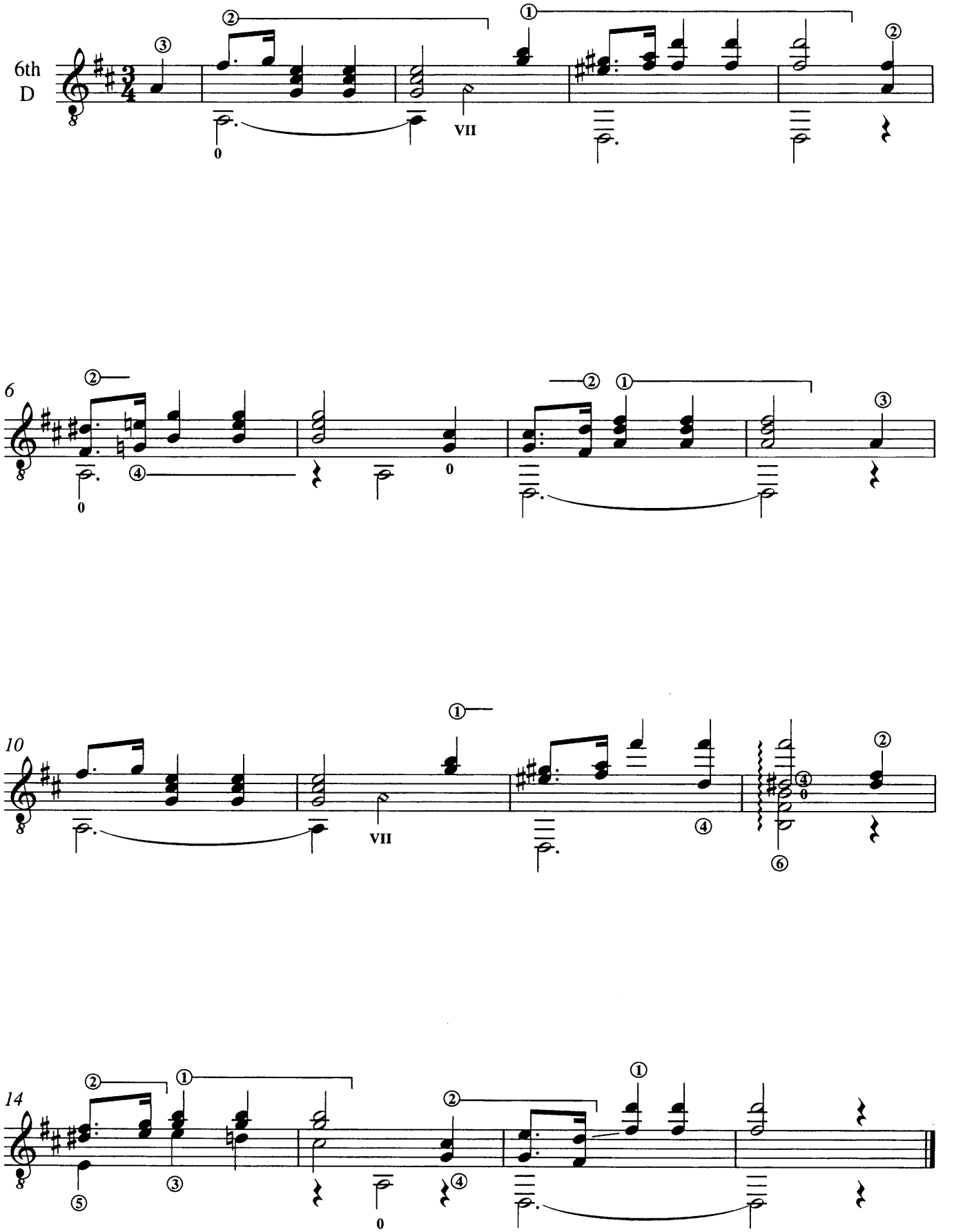

57
2.
tr
61
65
69
73
76
79
82
0

J. S. Bach
SARABANDE

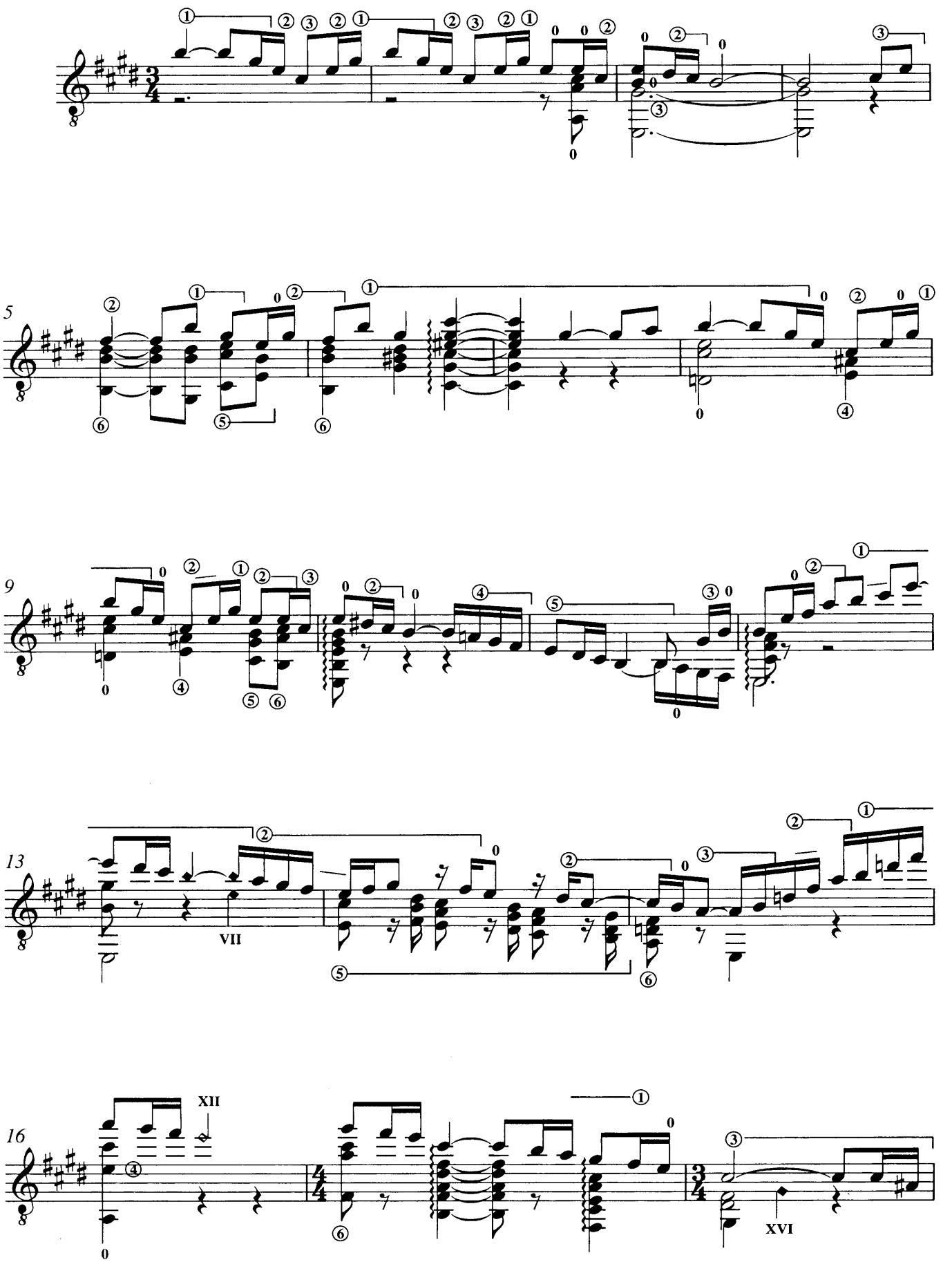


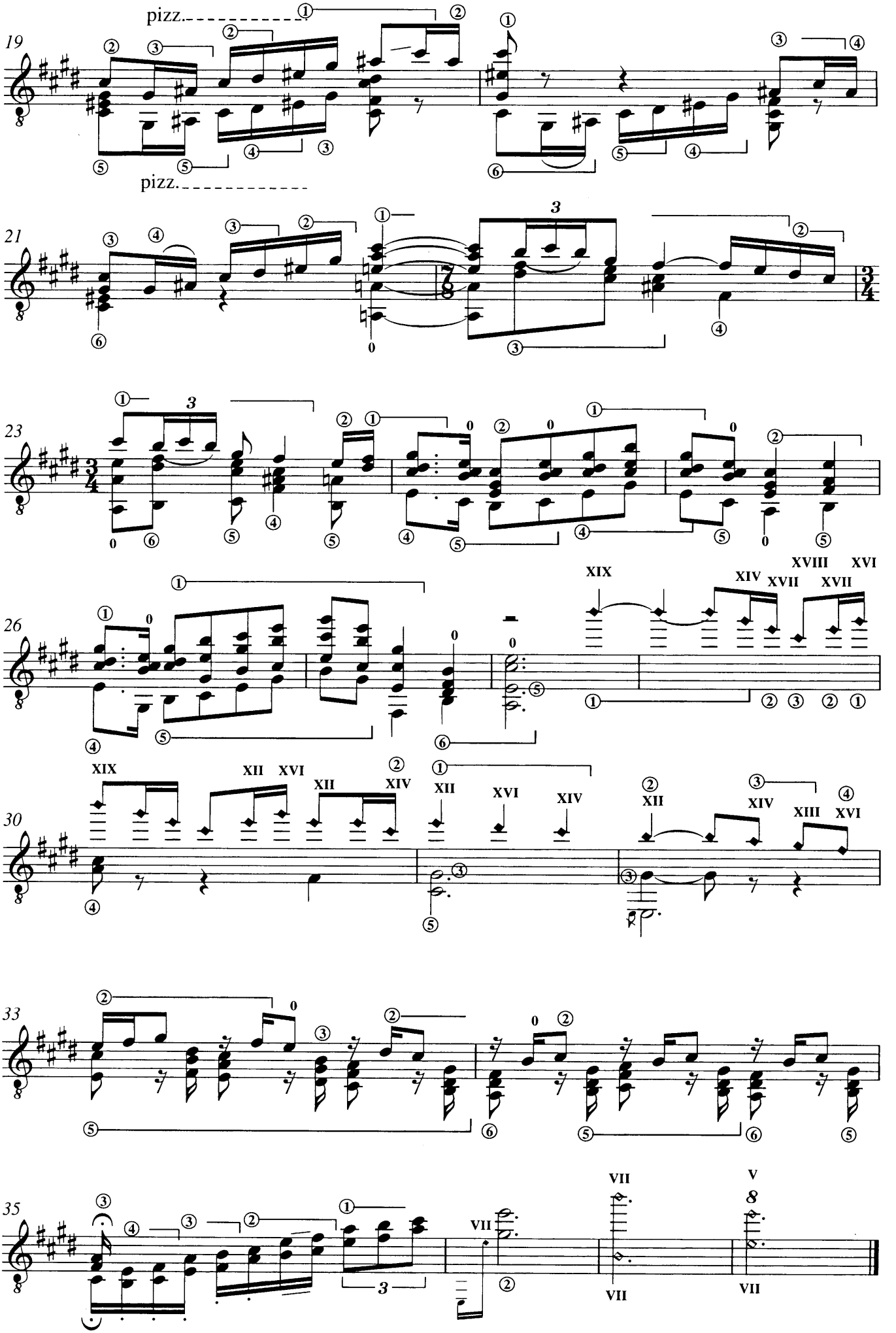

16
1.
2.
21
25
28
31
1.
2.

F. Chopin
PRELUDE



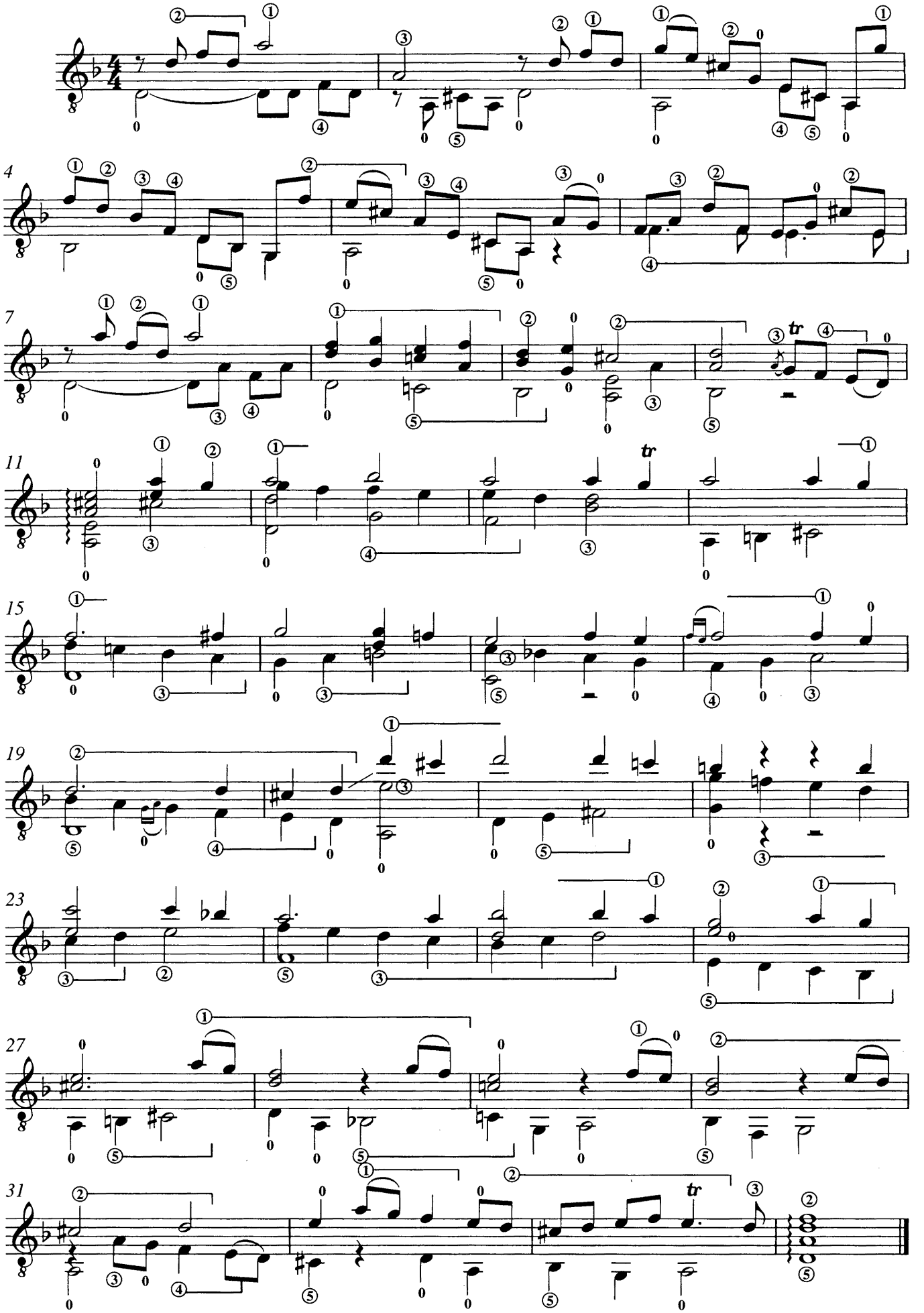
C. Debussy
LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN




19
pizz.
pizz.
21
23
26
30
33
35

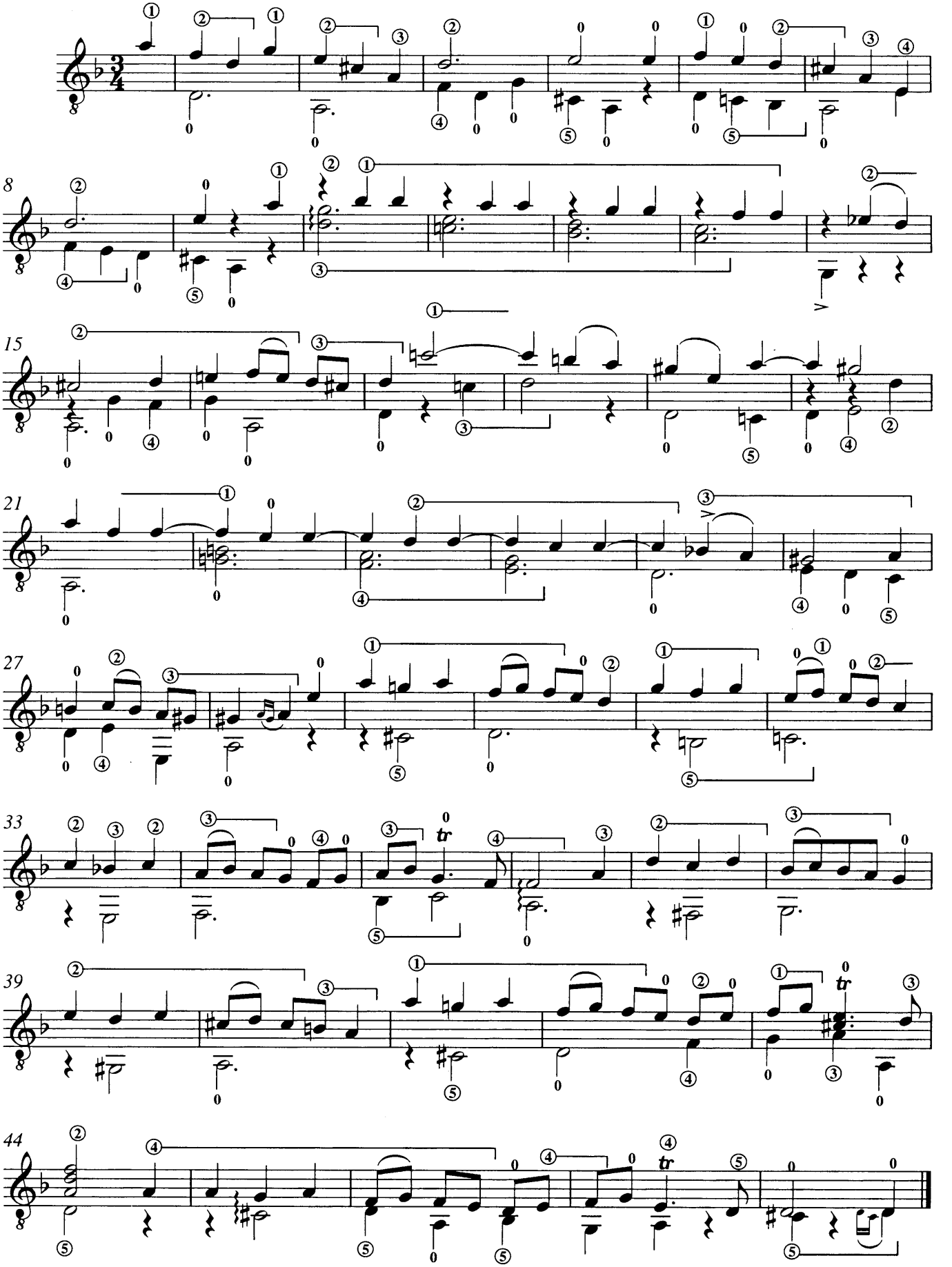
S. de Murcia

PRELUDE



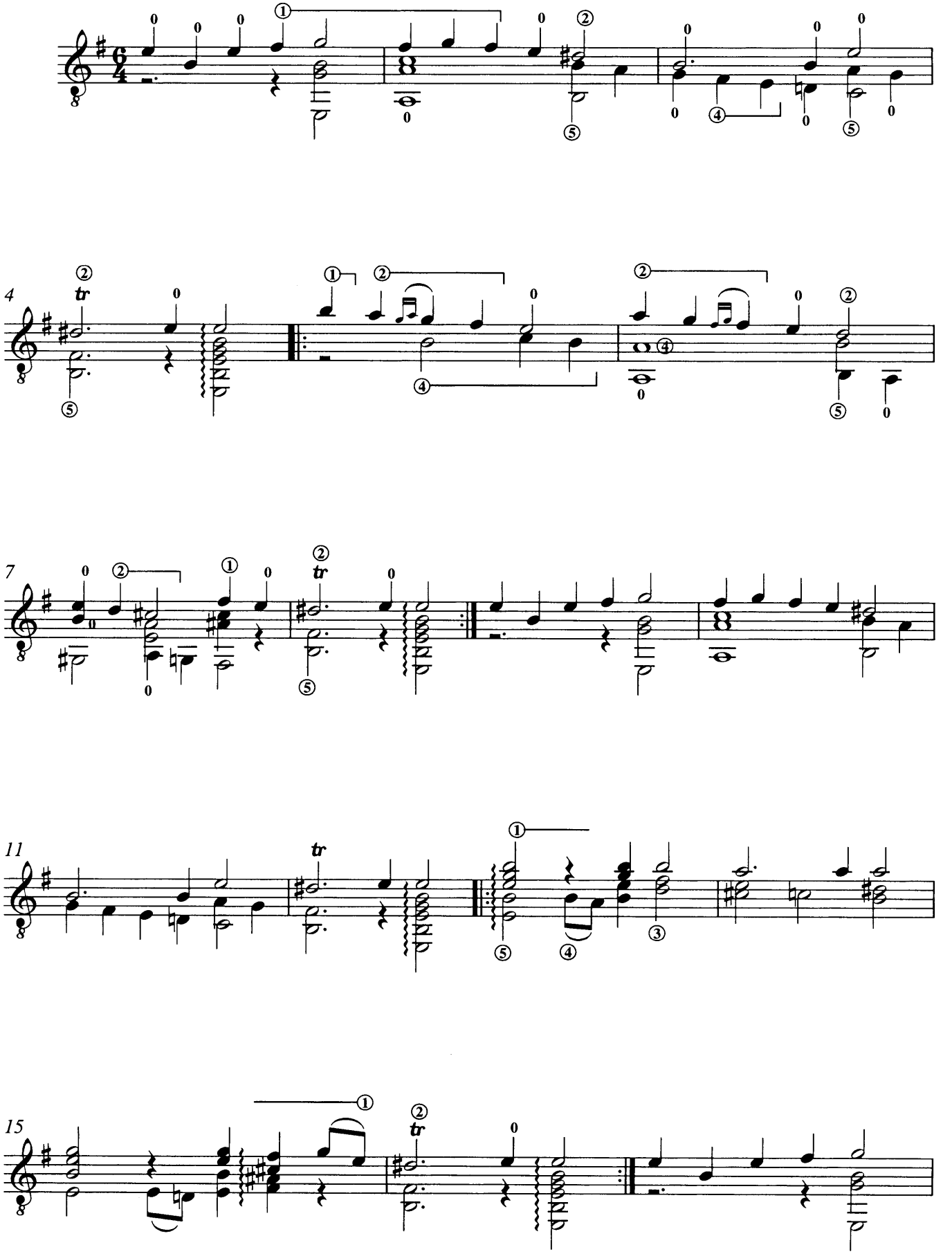
S. de Murcia

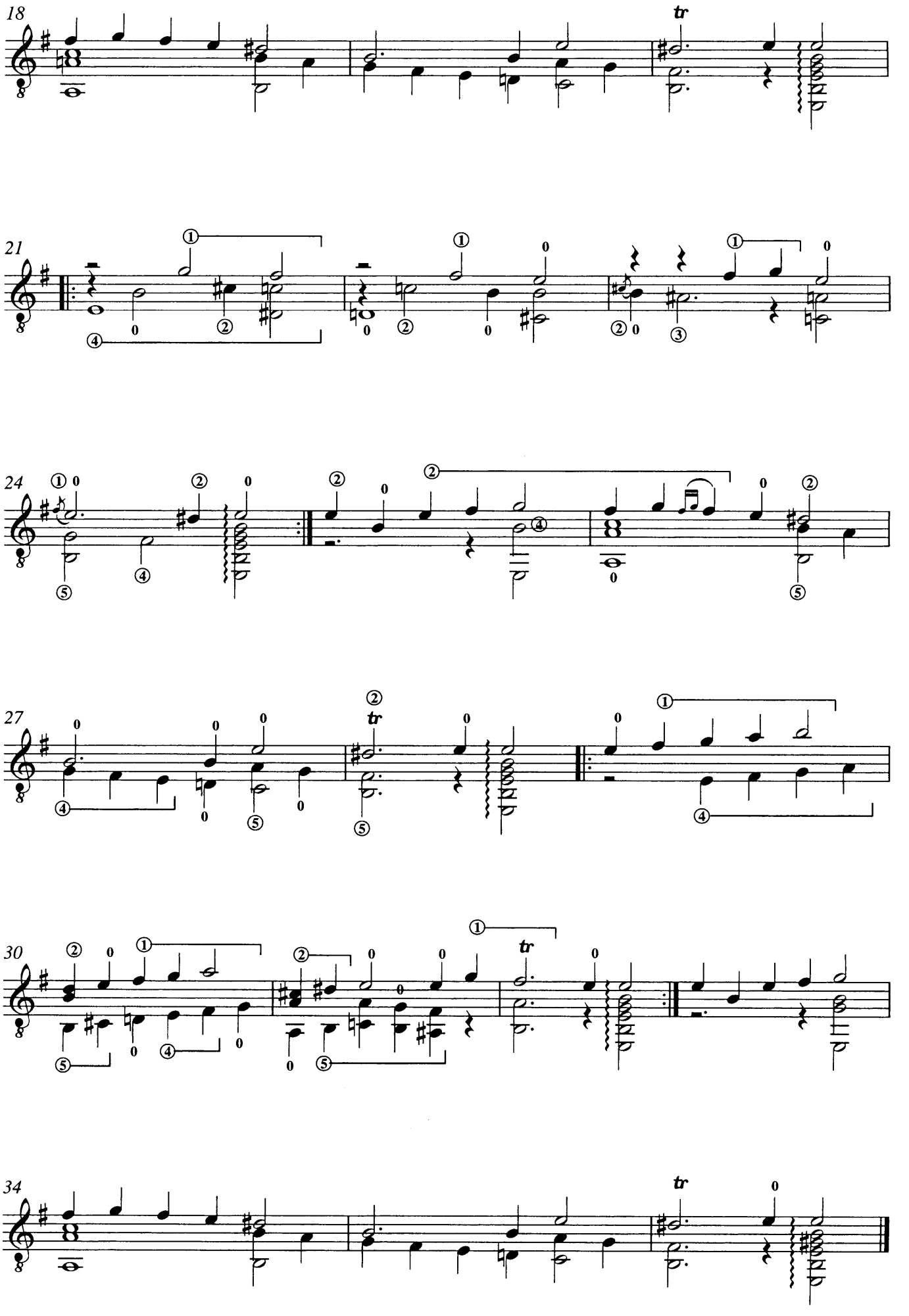
ALLEGRO



R. de Visée

PASSACAILLE

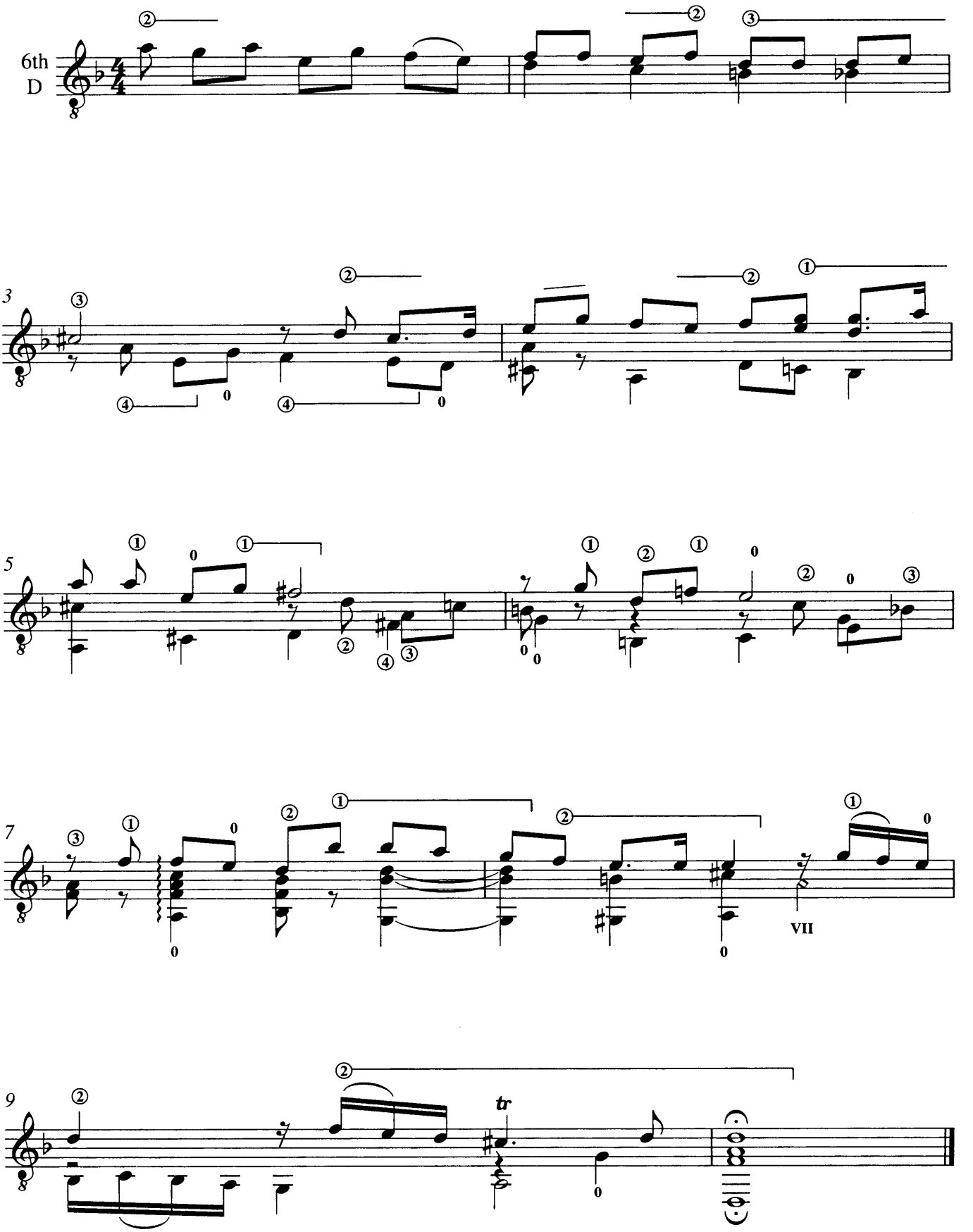



18
tr
21
24
27
tr
30
tr
34
tr

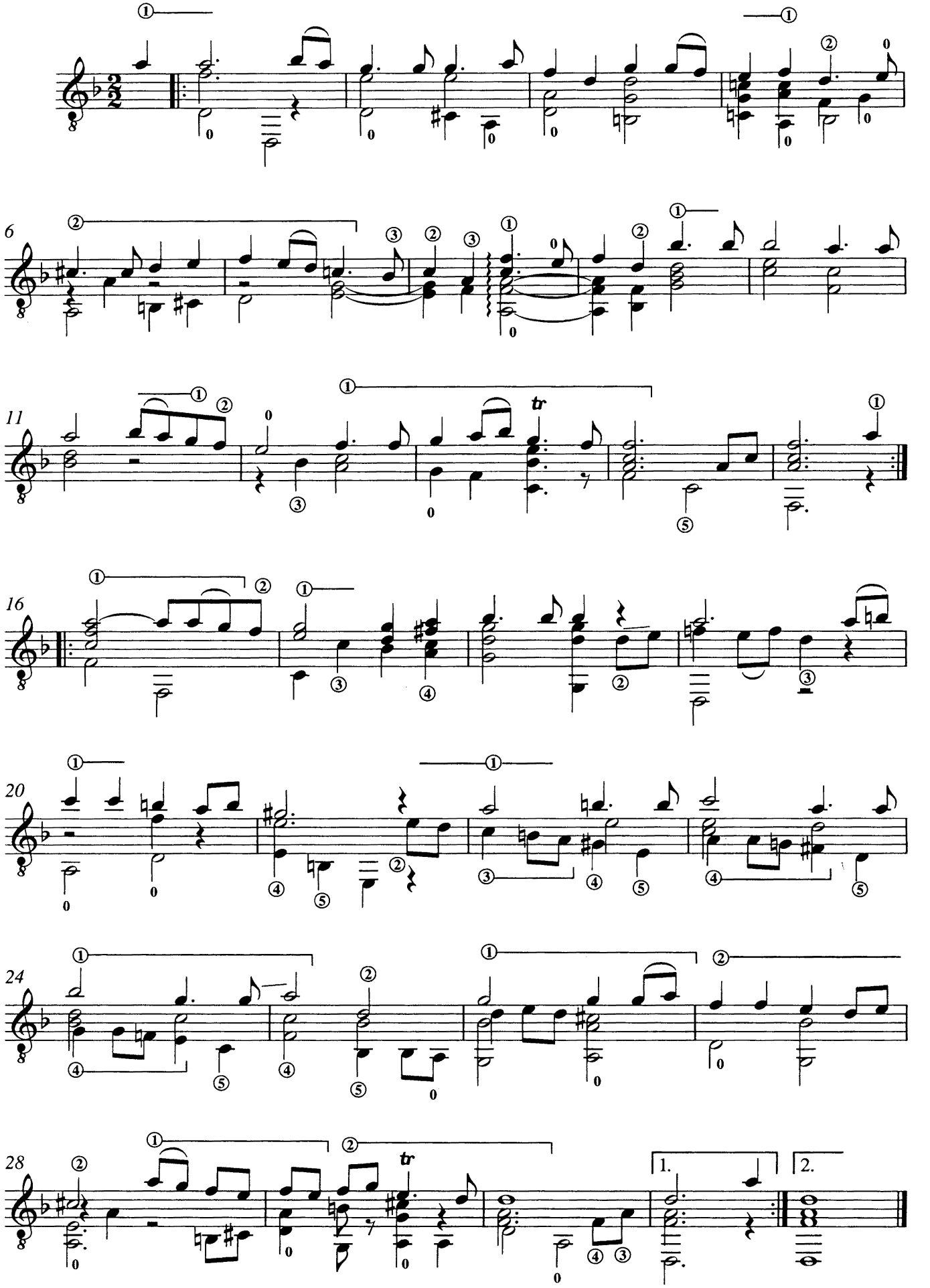
R. de Visée

SUITE IN RE MINORE

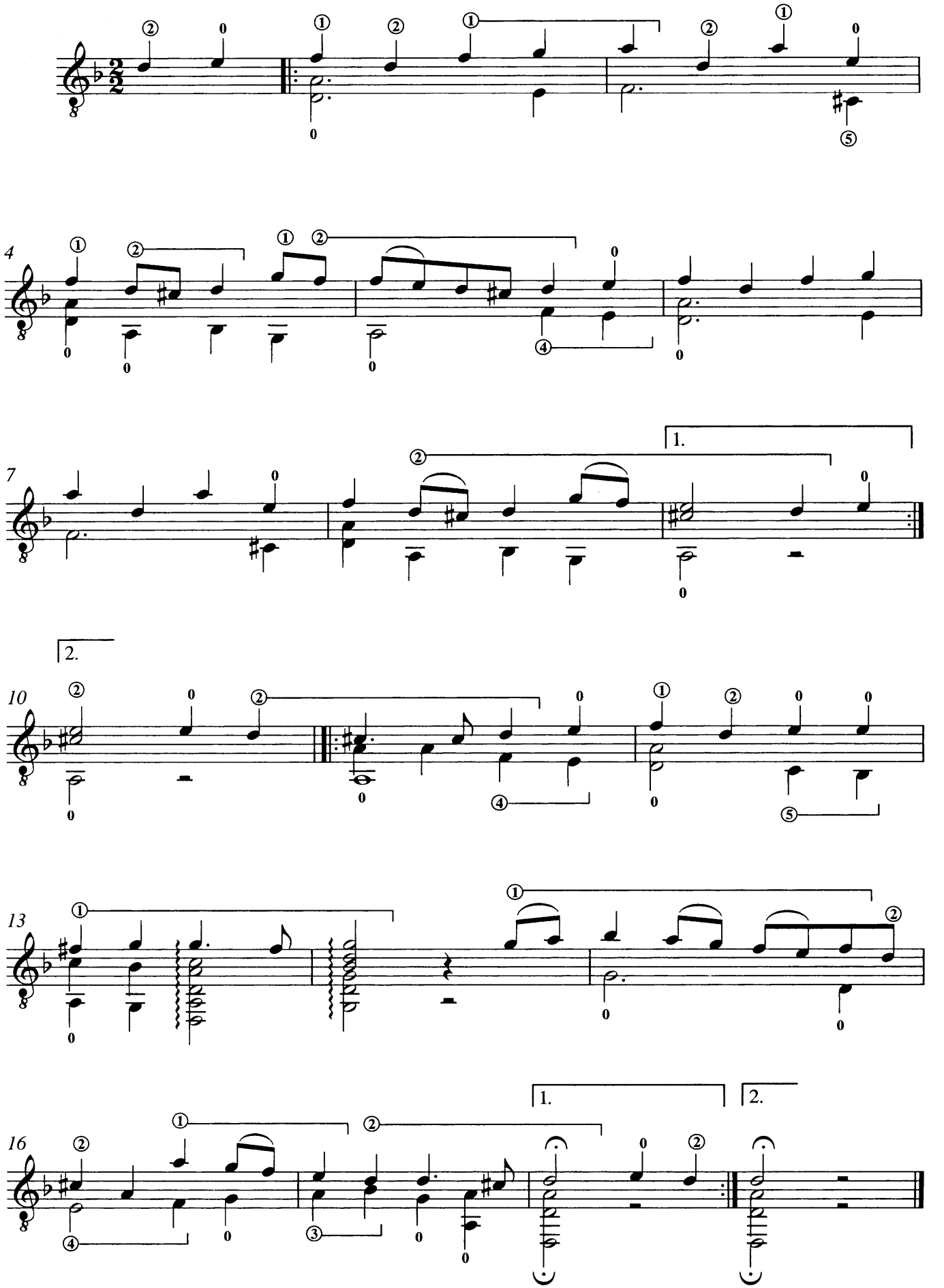
I - Prélude



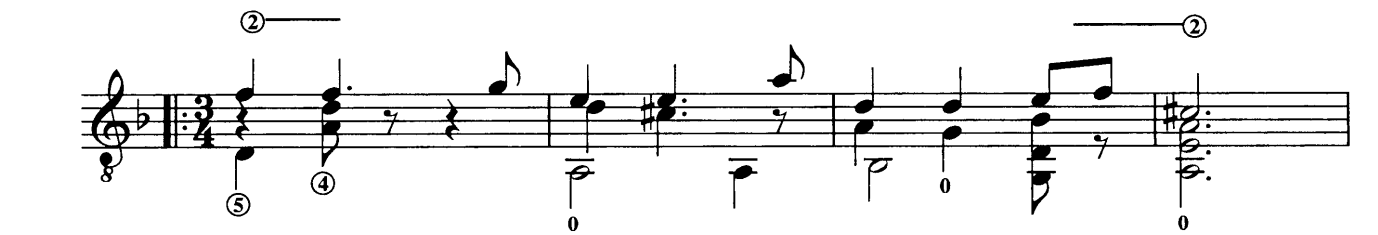
II - Allemande

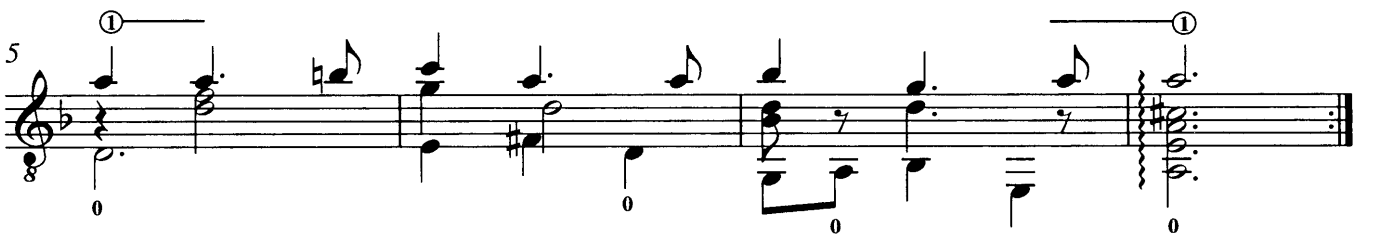


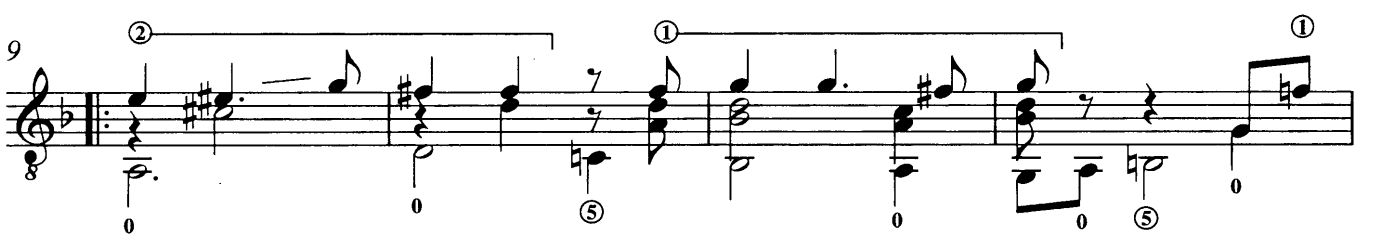
III - Bourrée

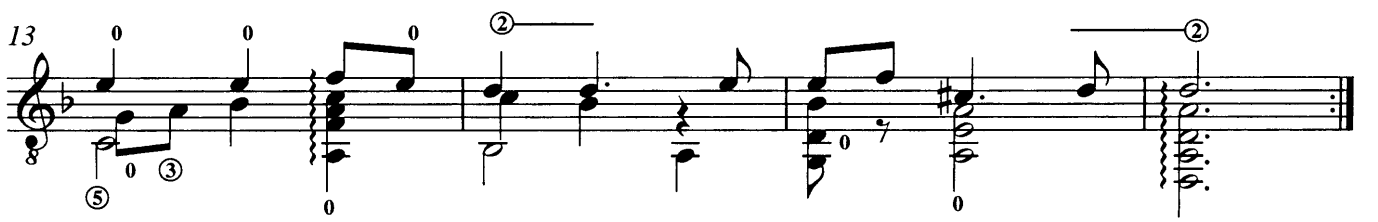


IV - Sarabande

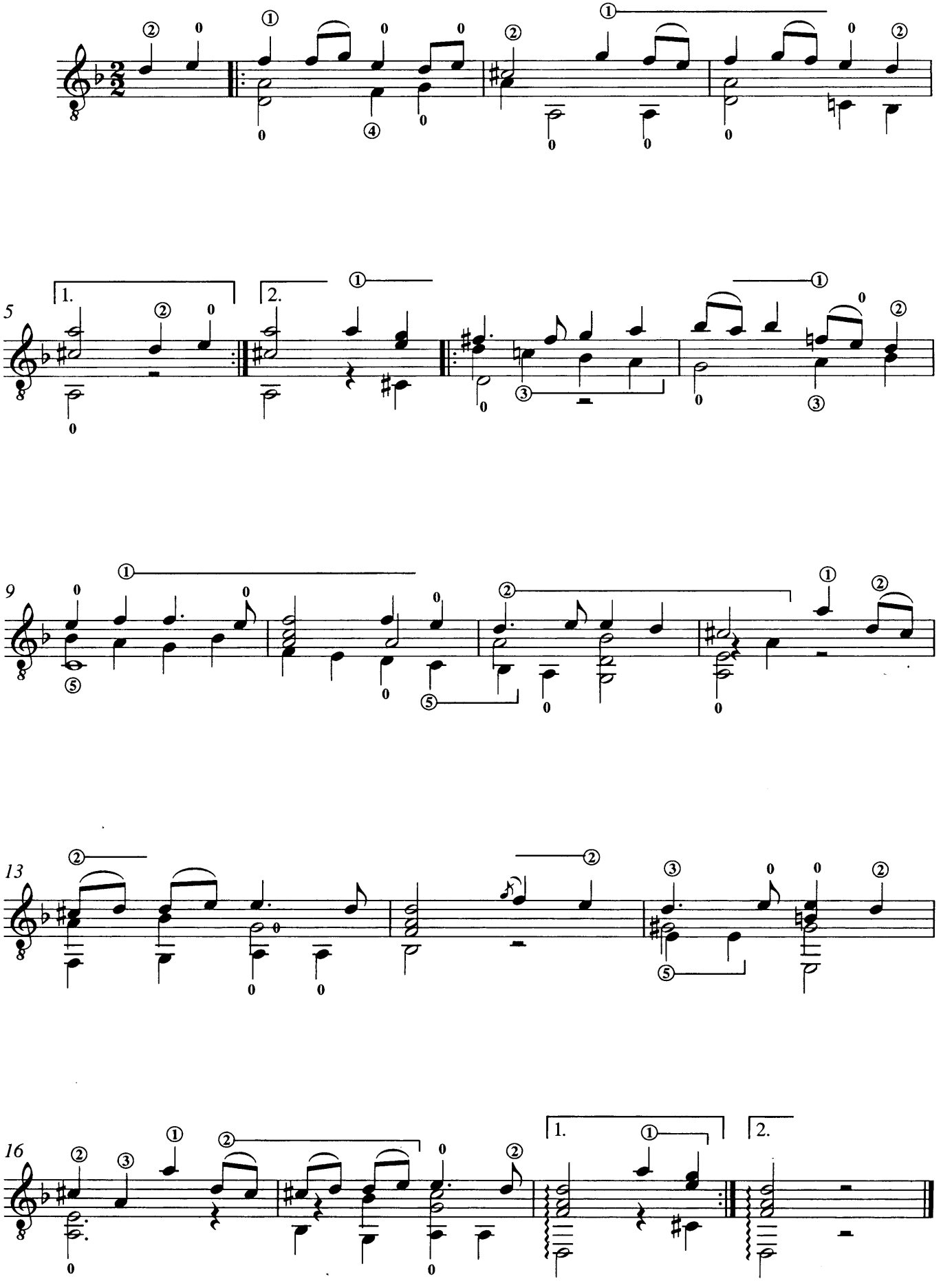




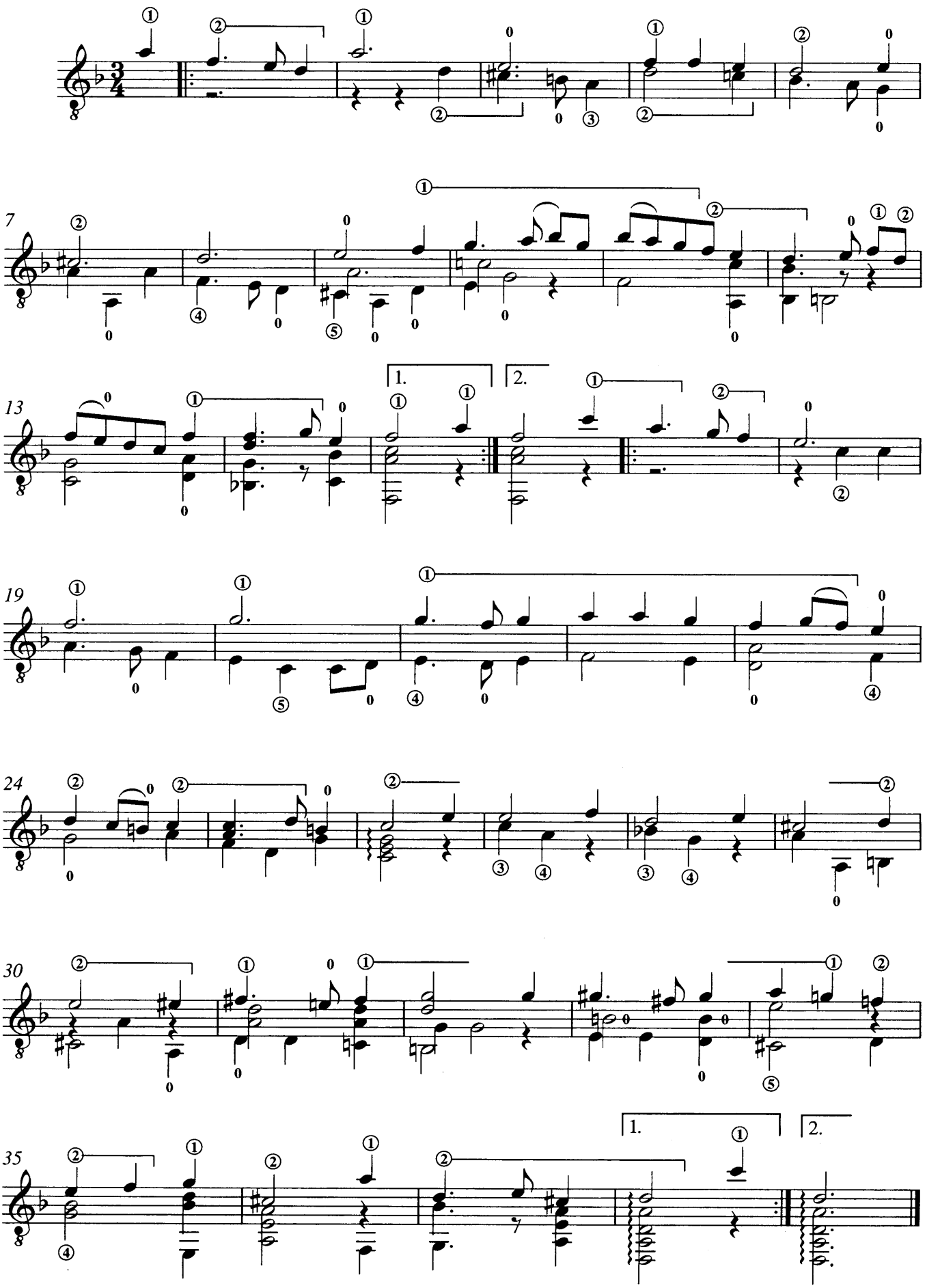




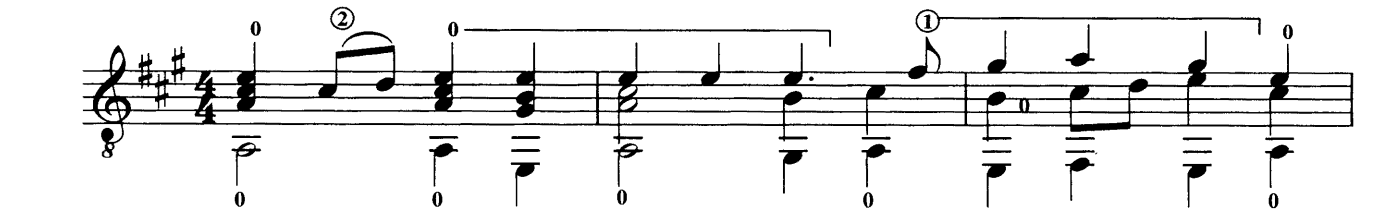
V - Gavotte

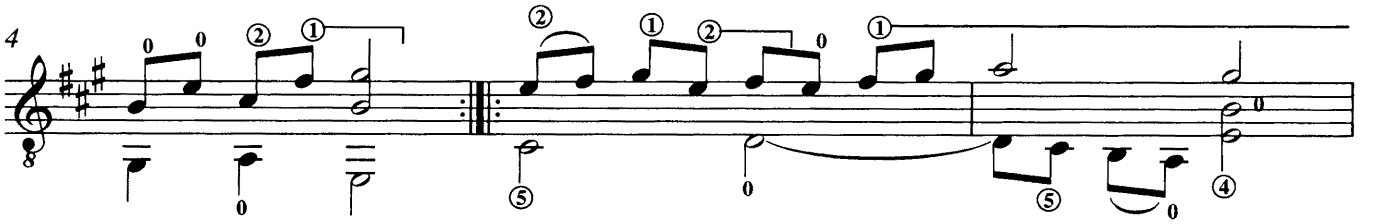


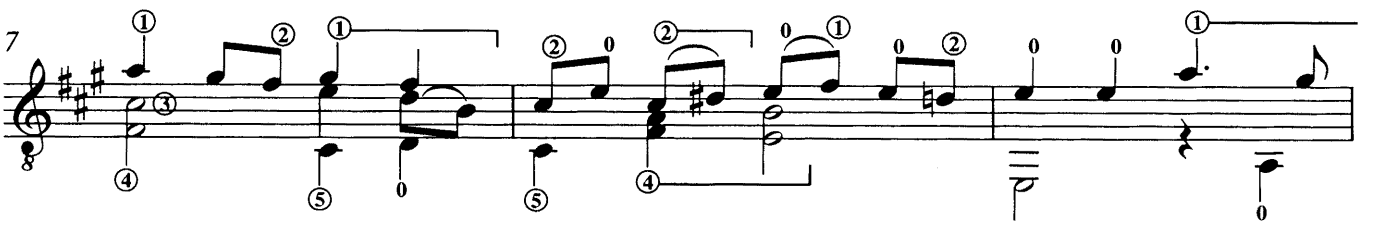
VI - Gigue

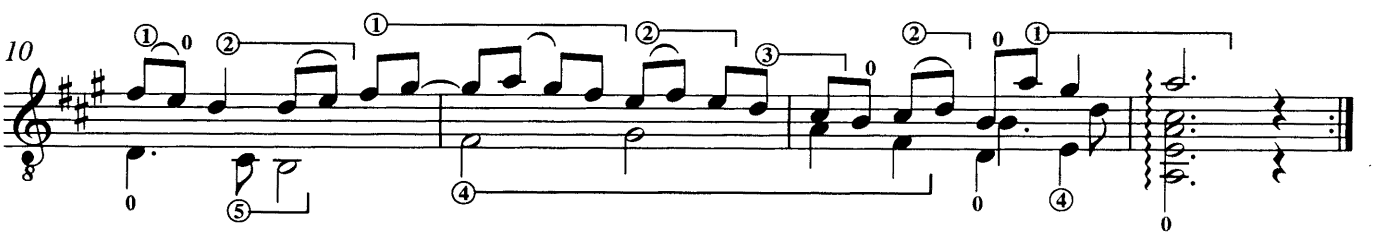


J. Dowland
ALLEMANDE

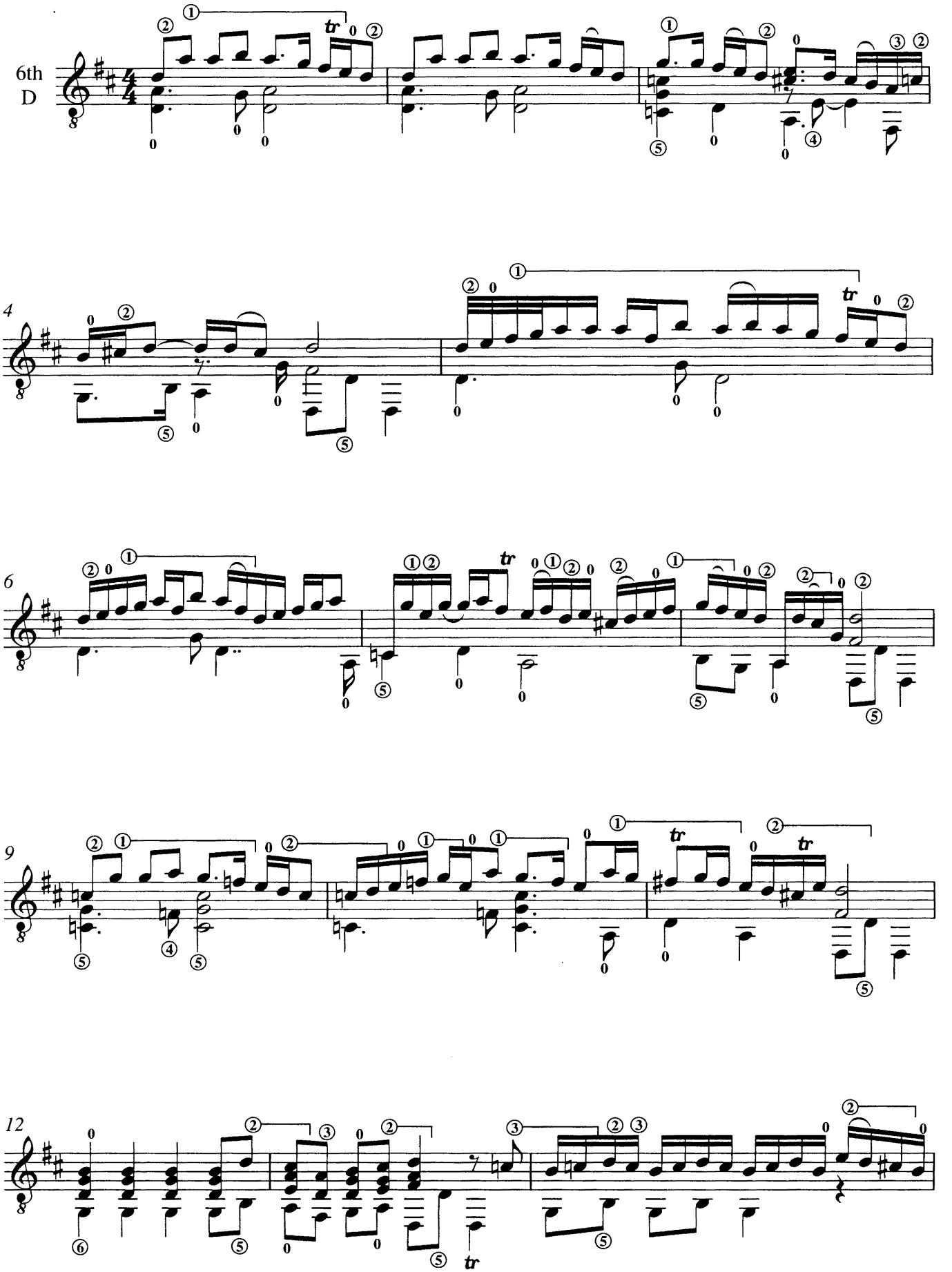


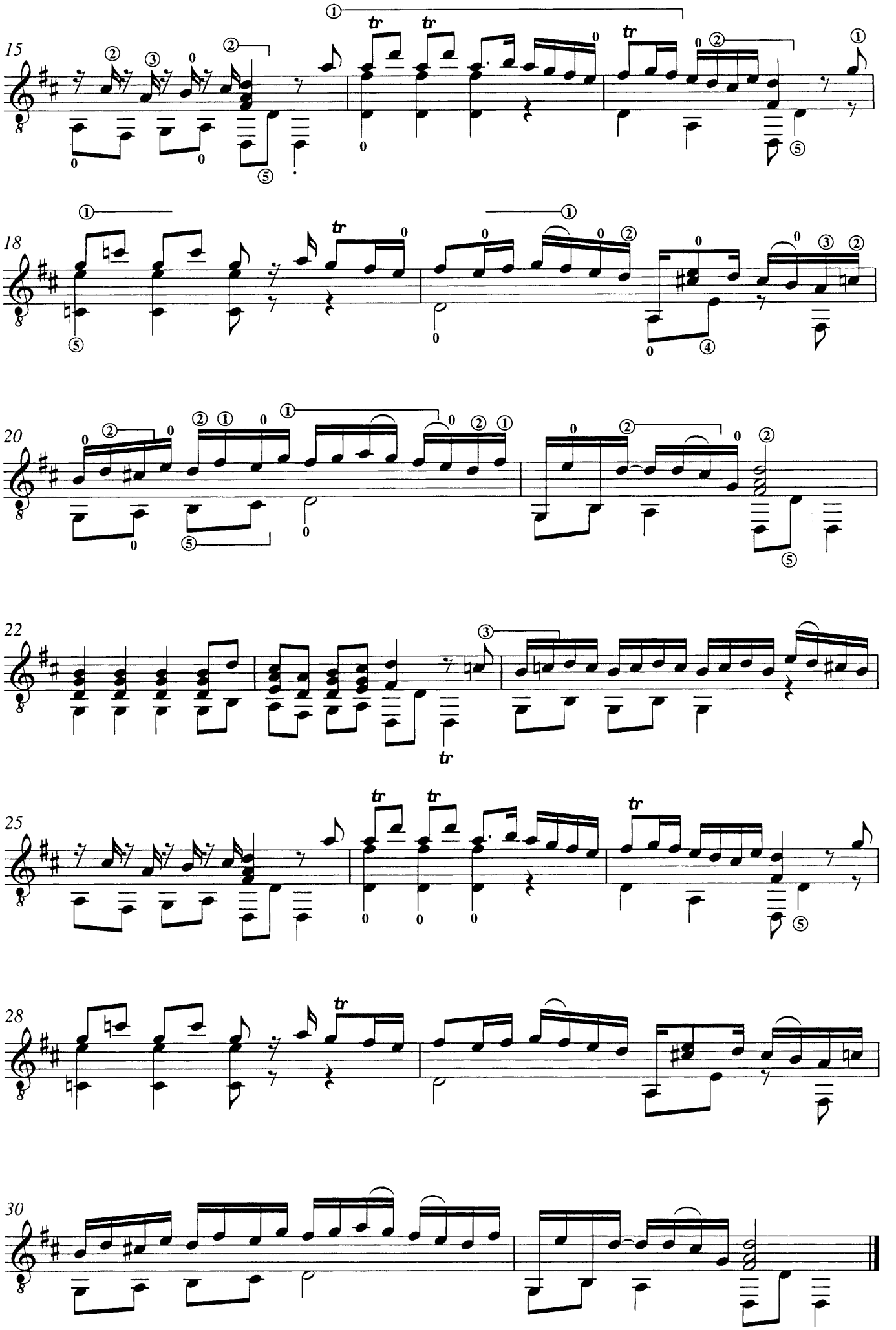




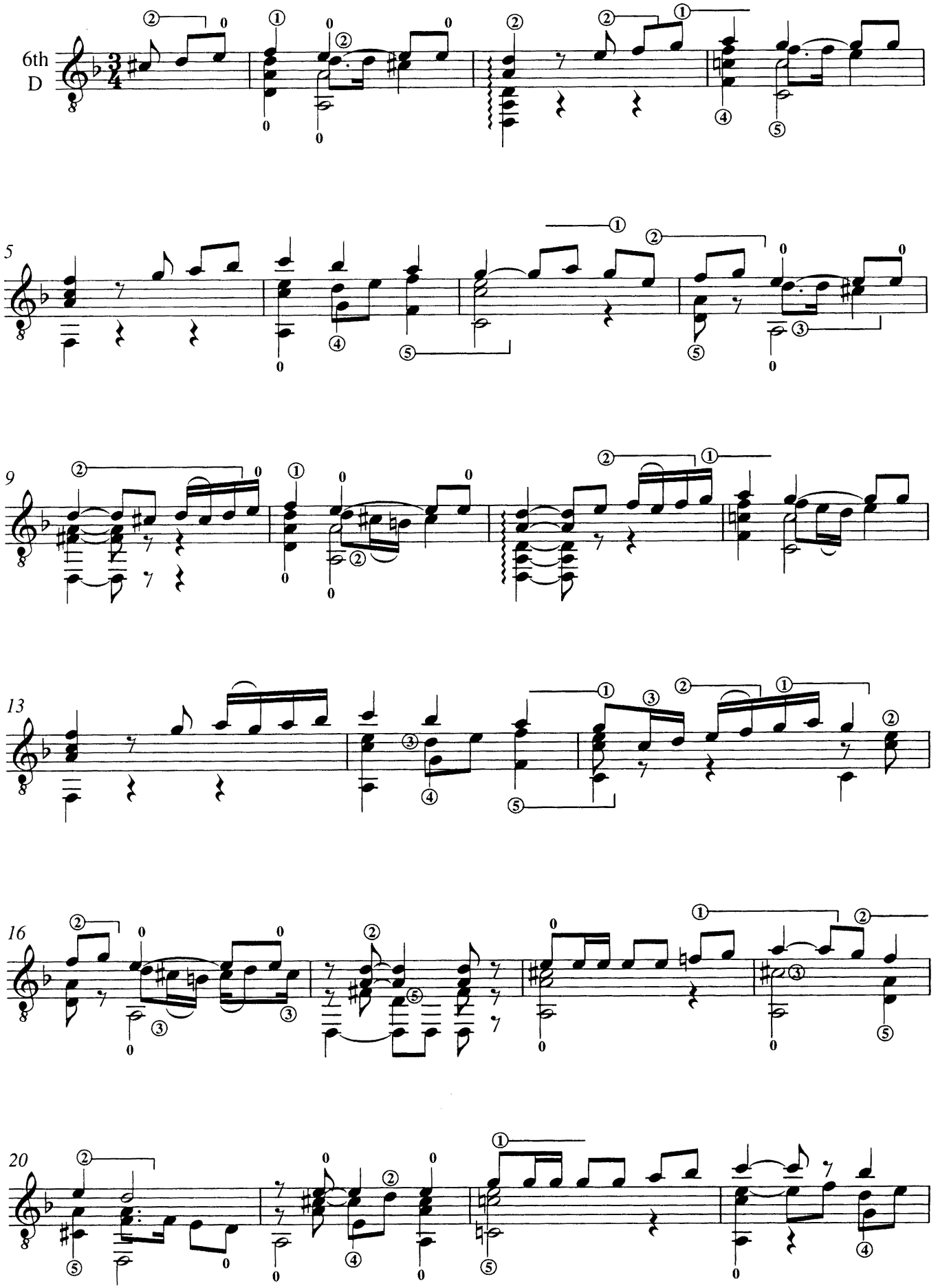


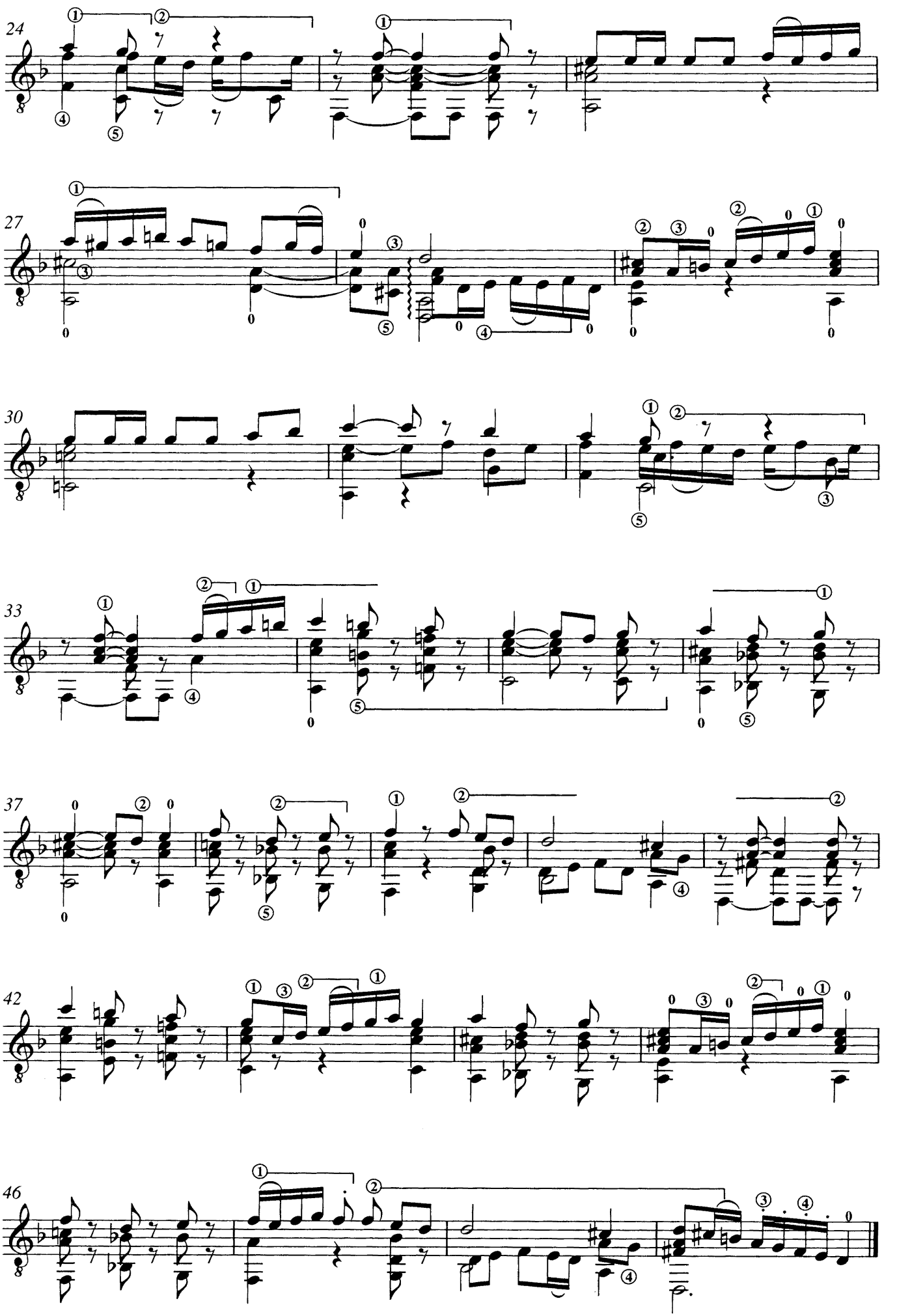
J. Dowland
LADY HUNSDON'S PUFFE



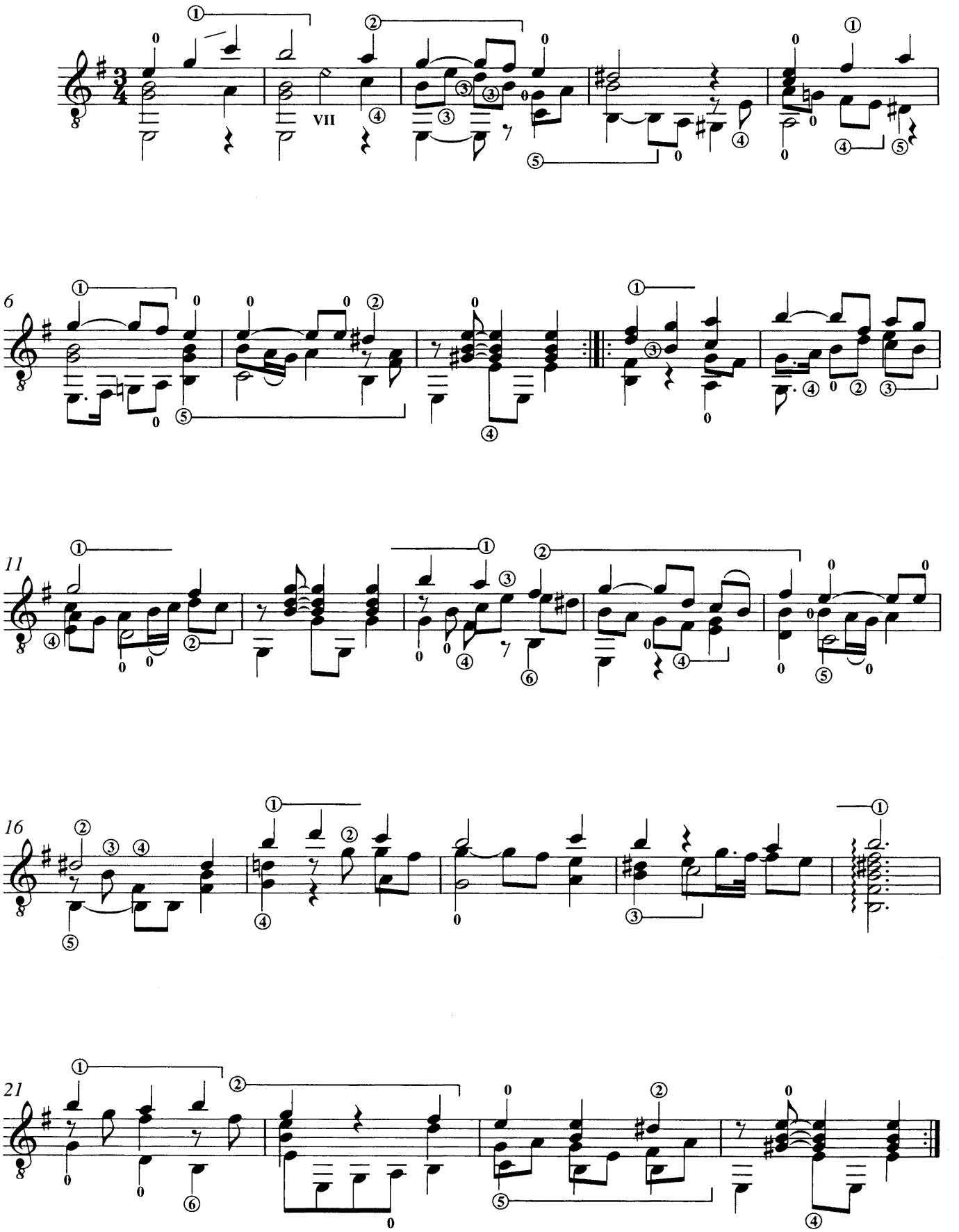

15
18
20
22
25
28
30

J. Dowland
MELANCHOLY GALLIARD (c)

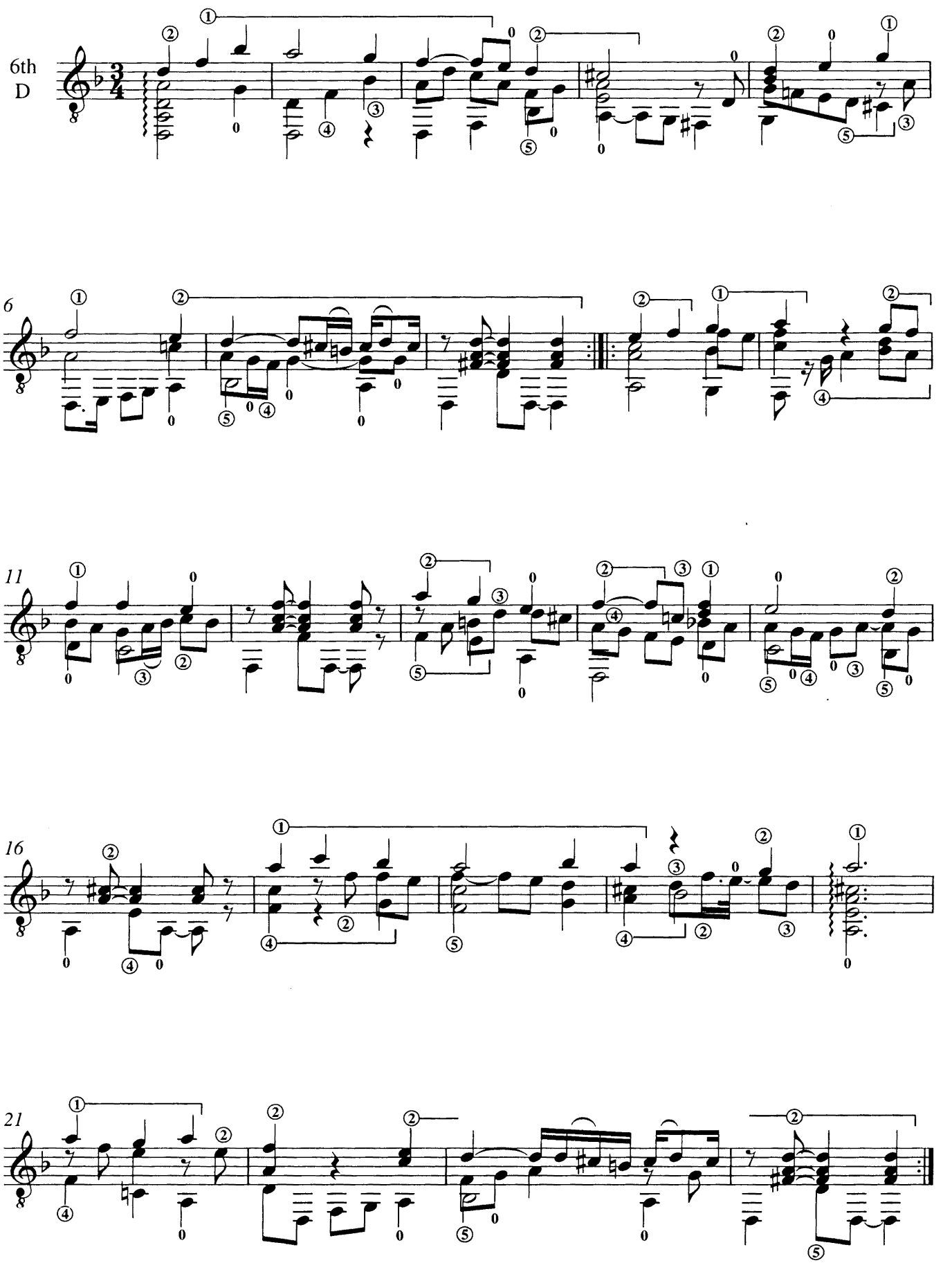



24
27
30
33
37
42
46

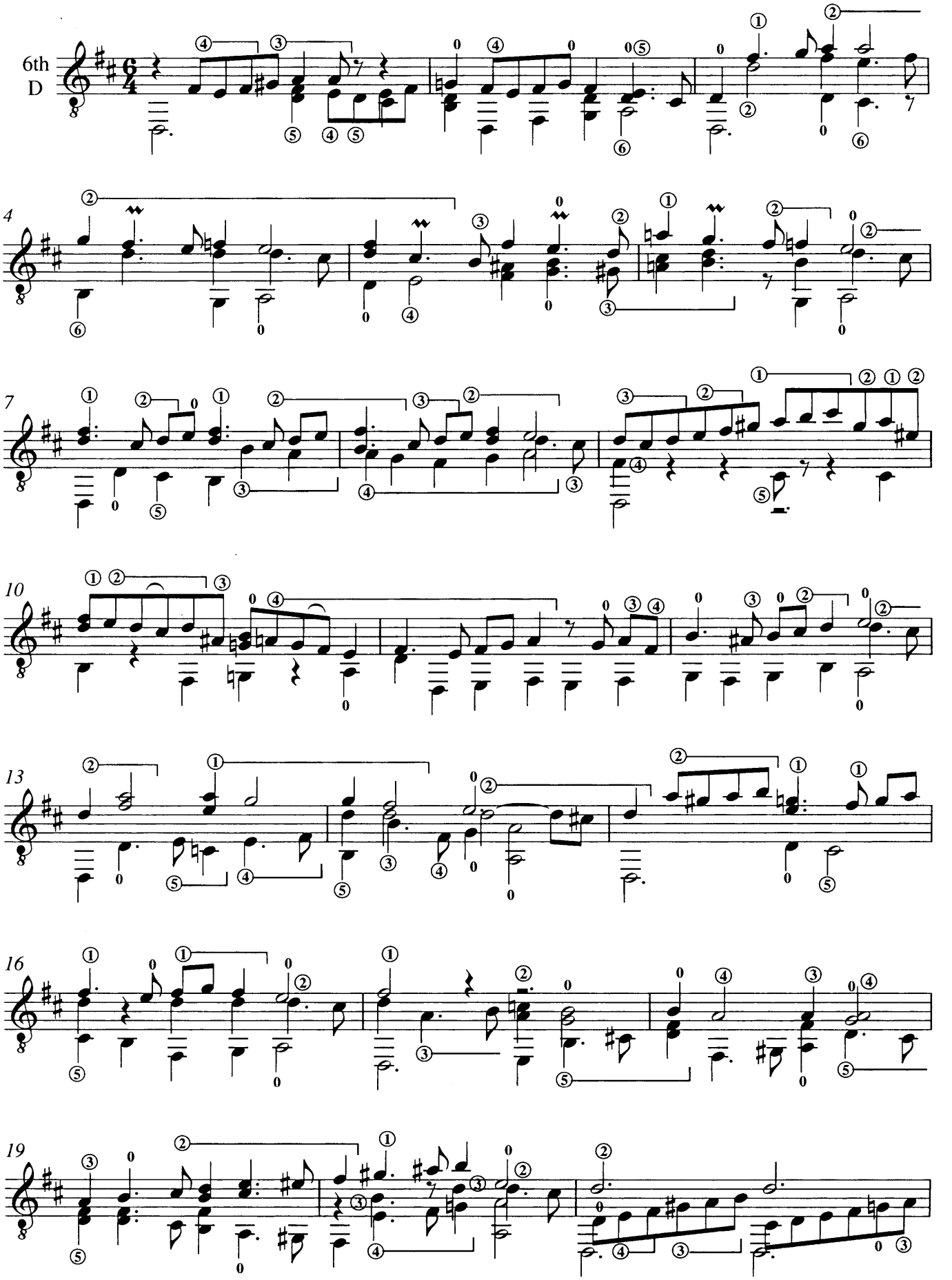
J. Dowland
MELANCHOLY GALLIARD (a)

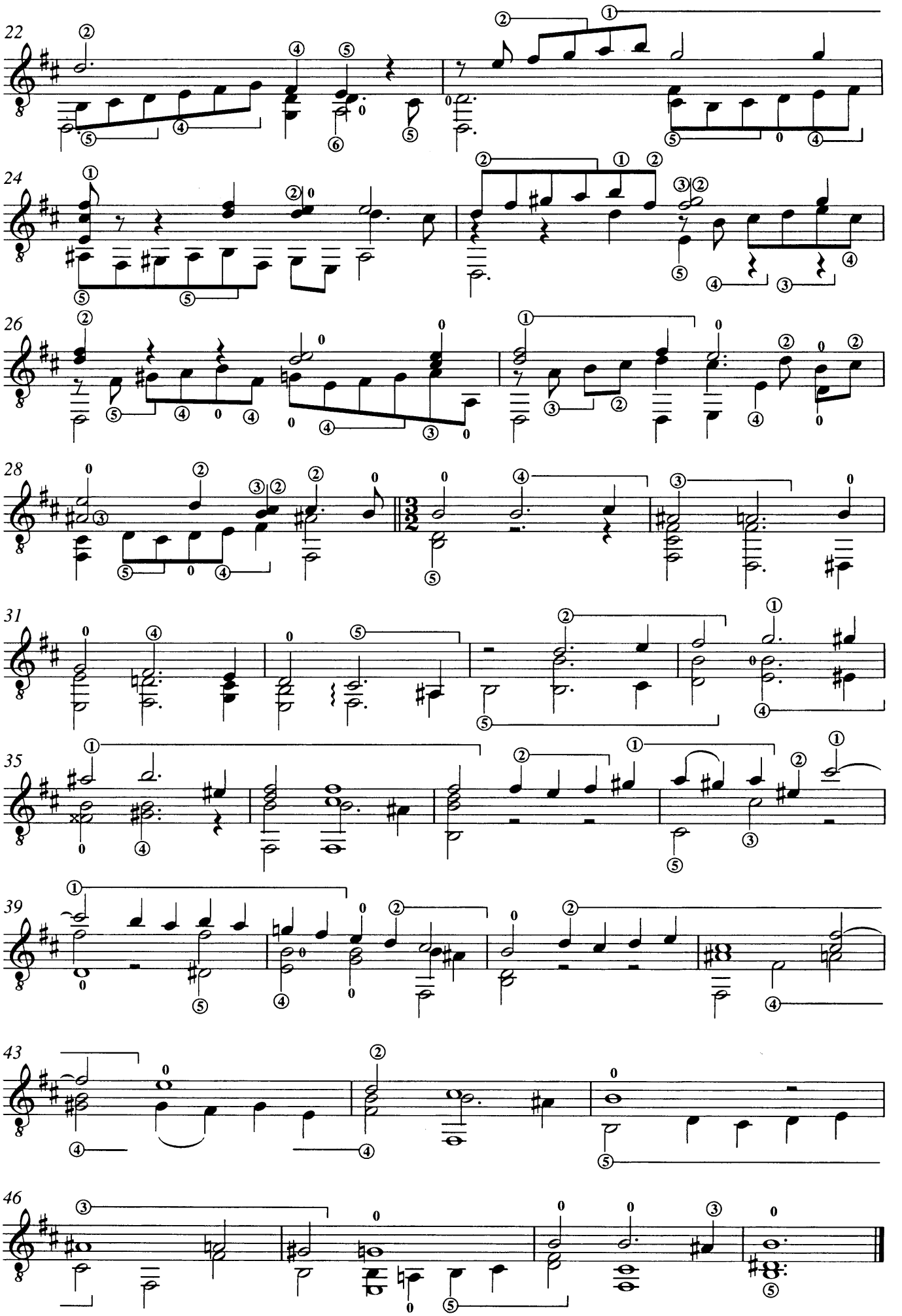


J. Dowland
MELANCHOLY GALLIARD (b)



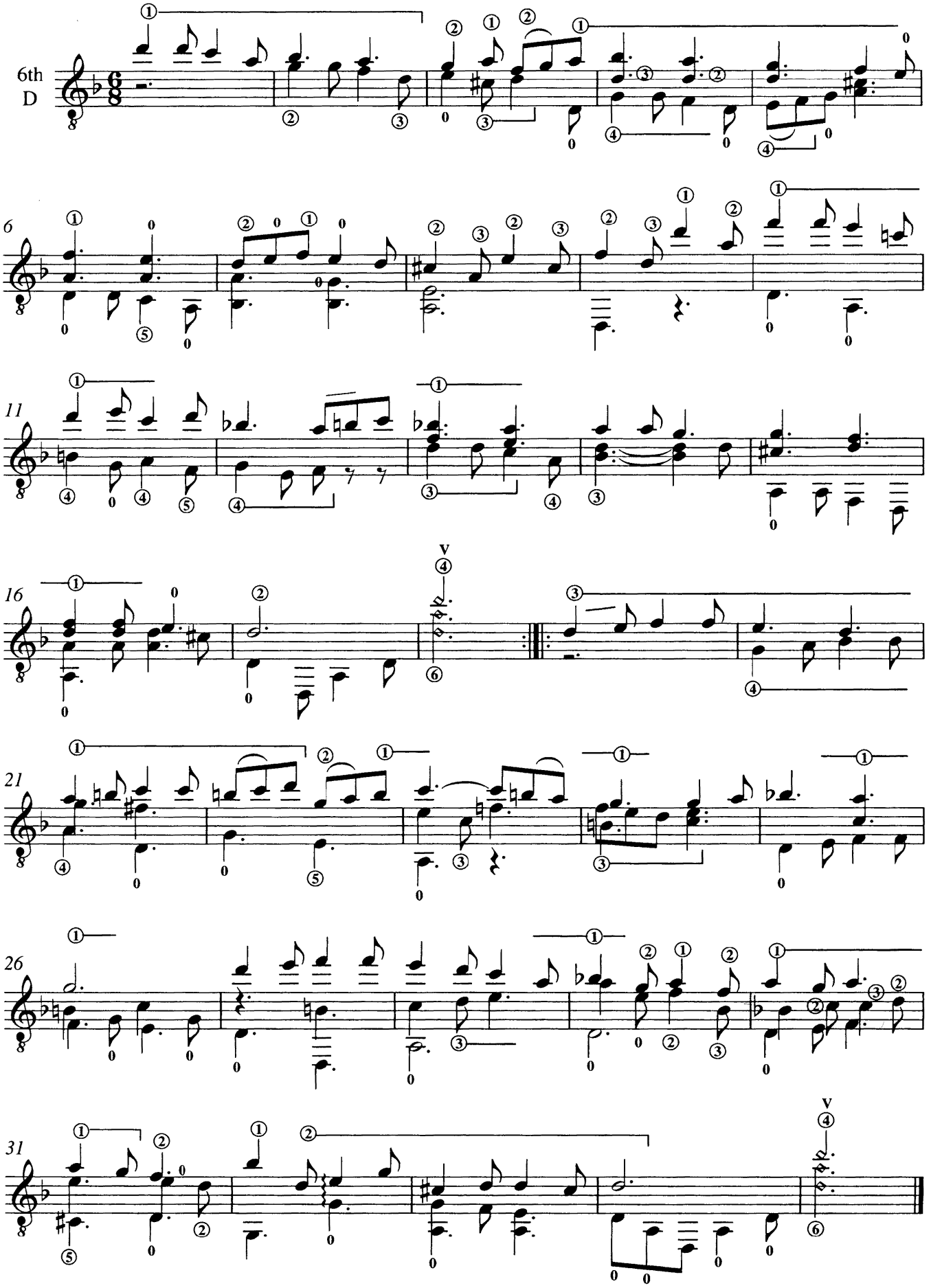
G. Frescobaldi
PASSACAGLIA




22
24
26
28
31
35
39
43
46

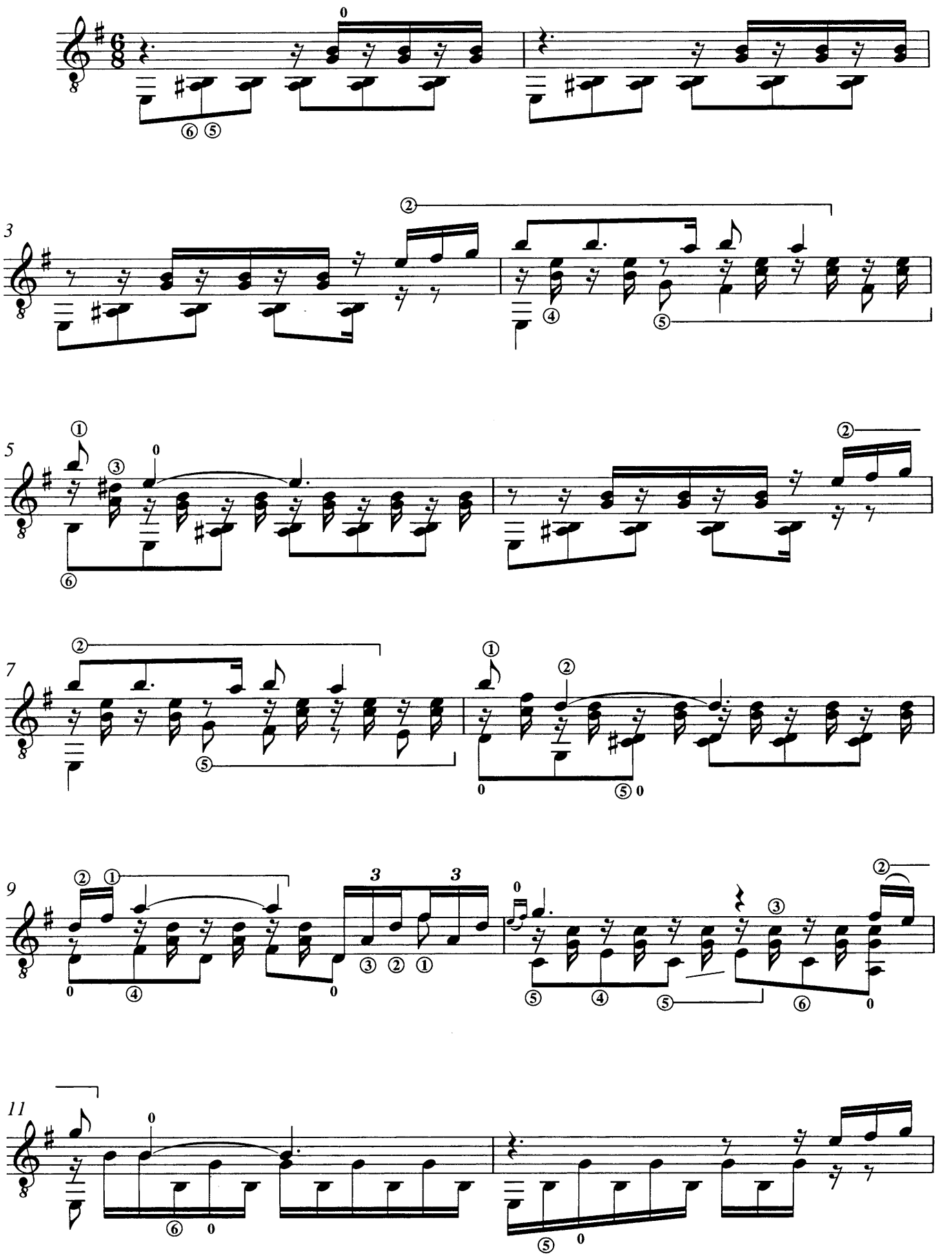
J. Froberger

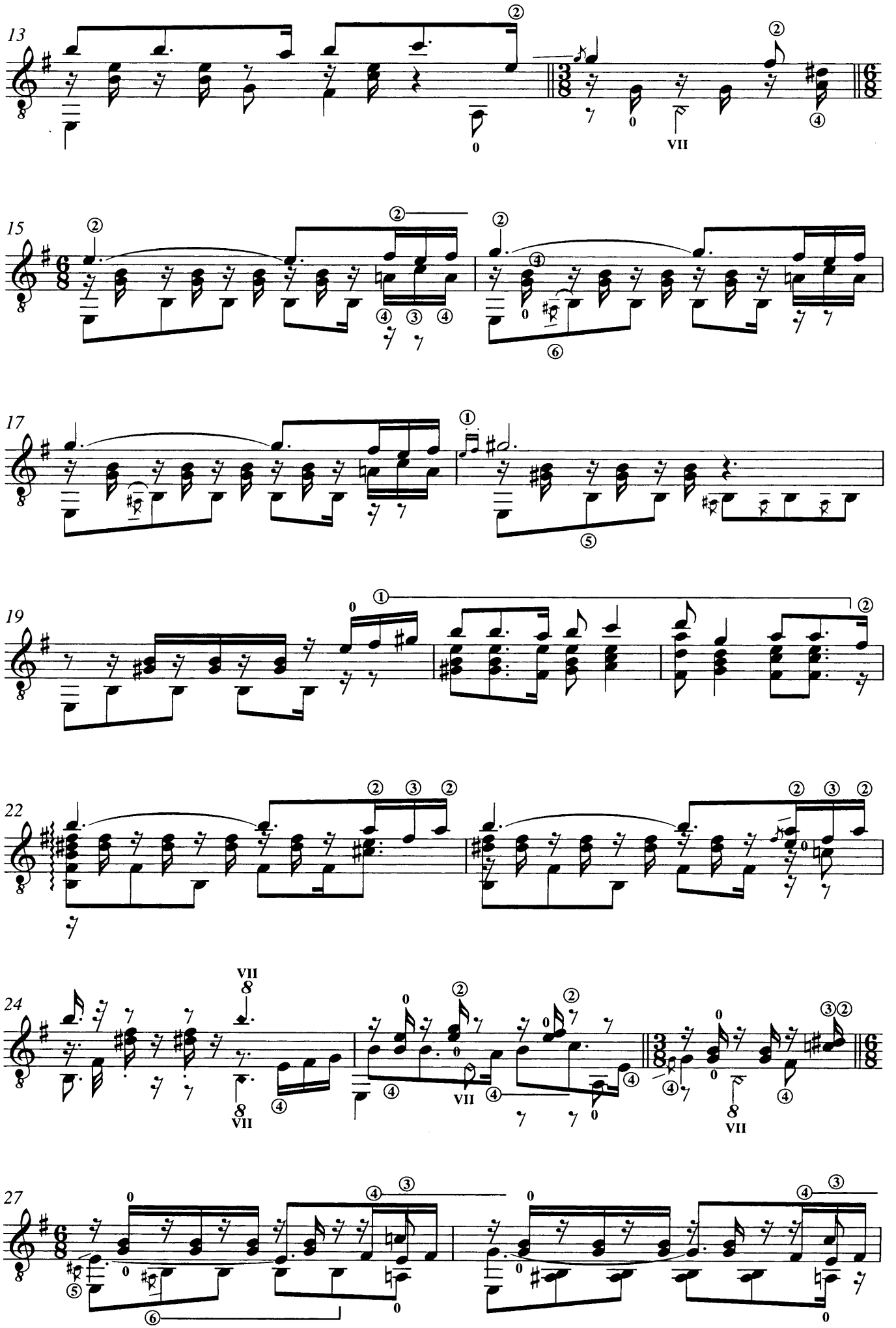
GIGA MELANCOLICA

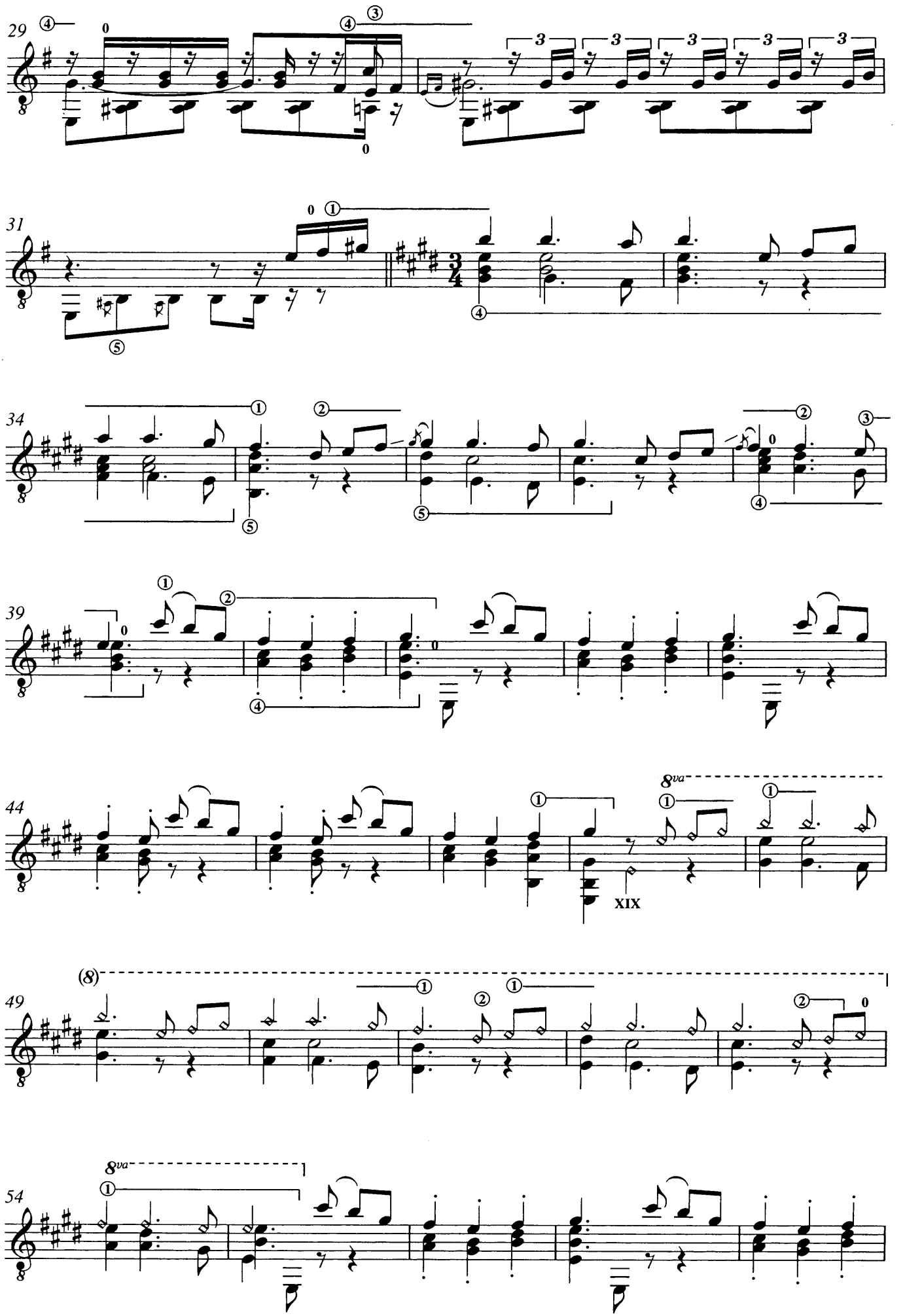


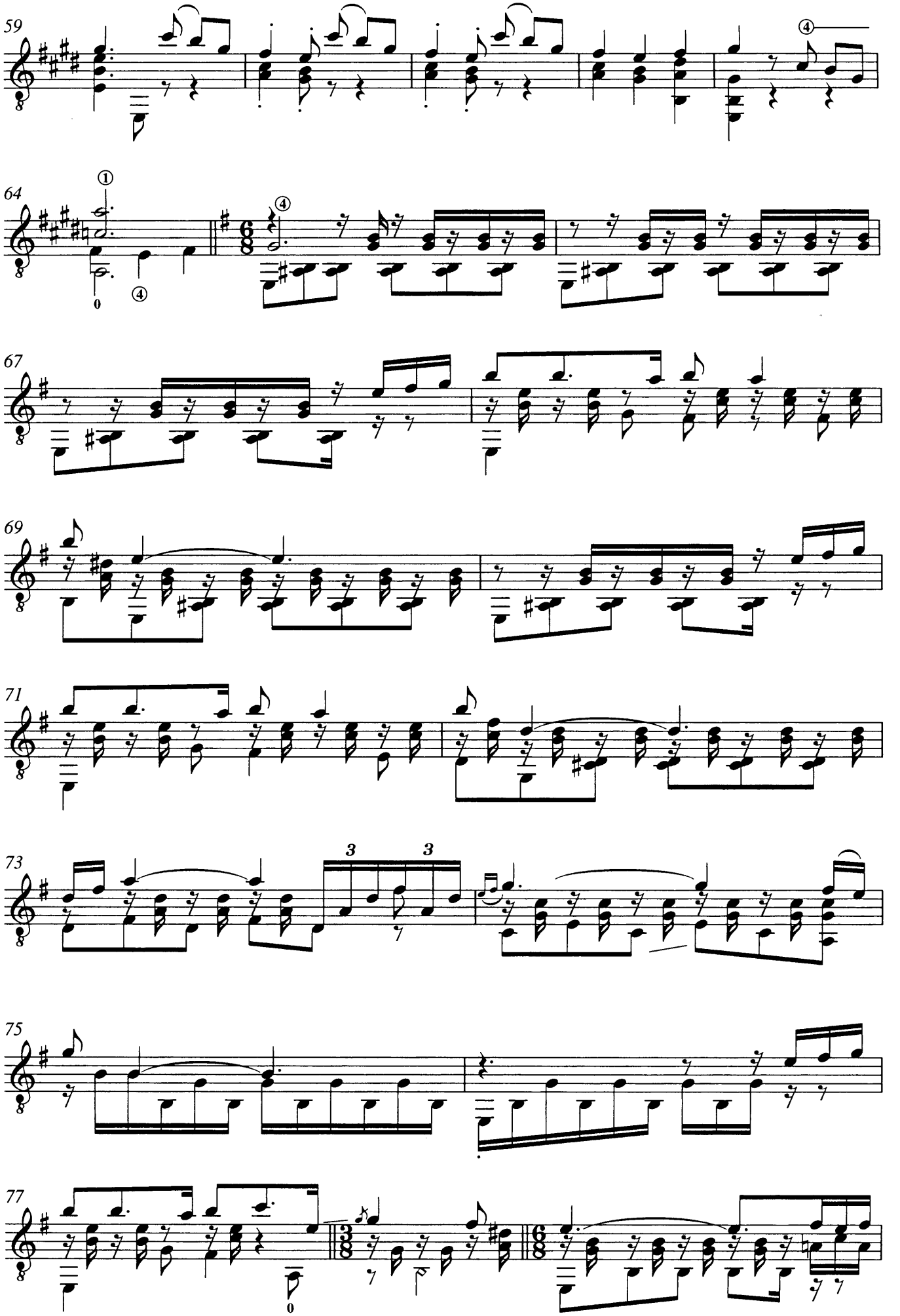
E. Granados

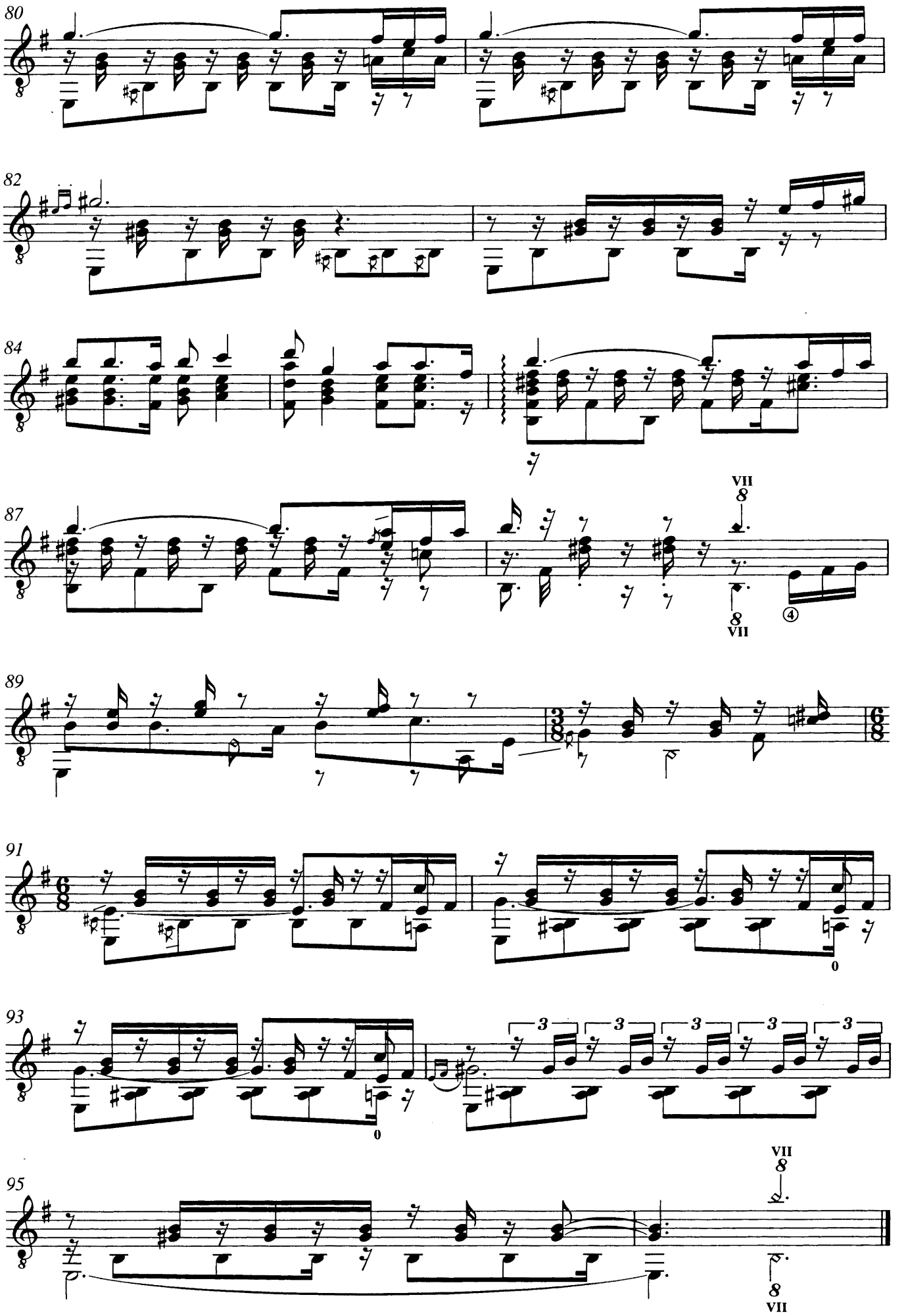
DANZA ESPAÑOLA n. 5




13
15
17
19
22
24
27

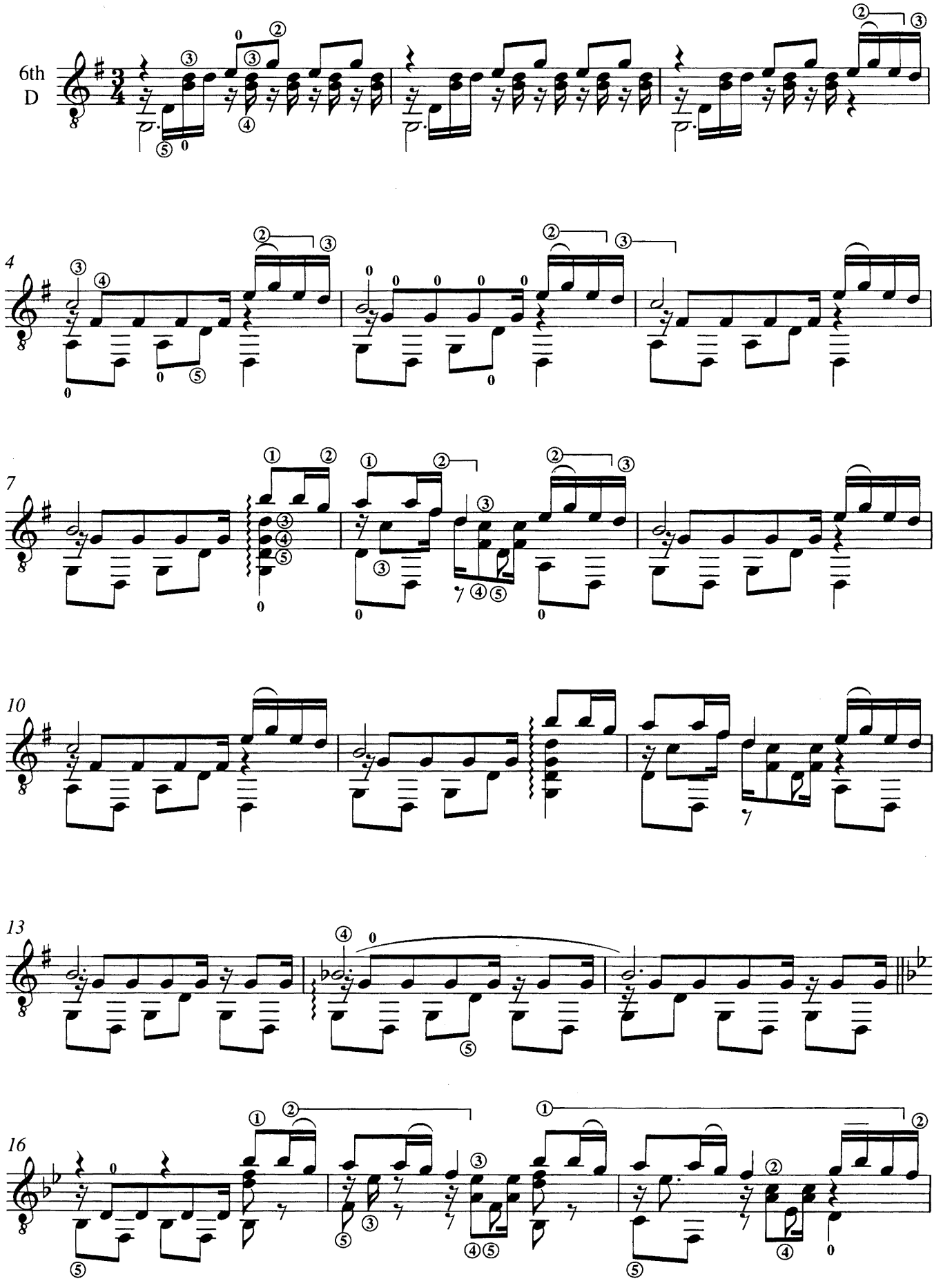

29
31
34
39
44
XIX
8va
49
(8)
54
8va

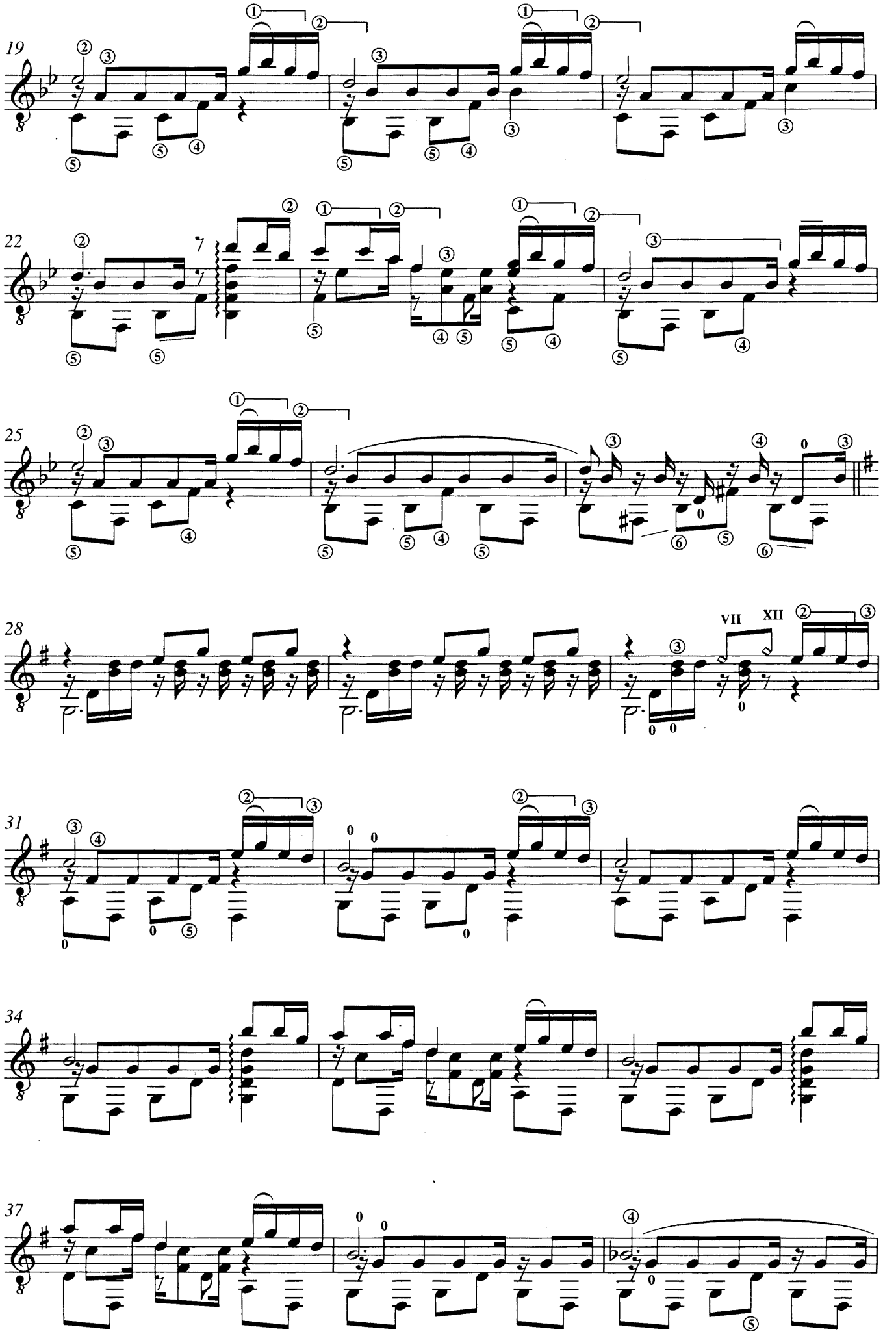

59
64
67
69
71
73
75
77

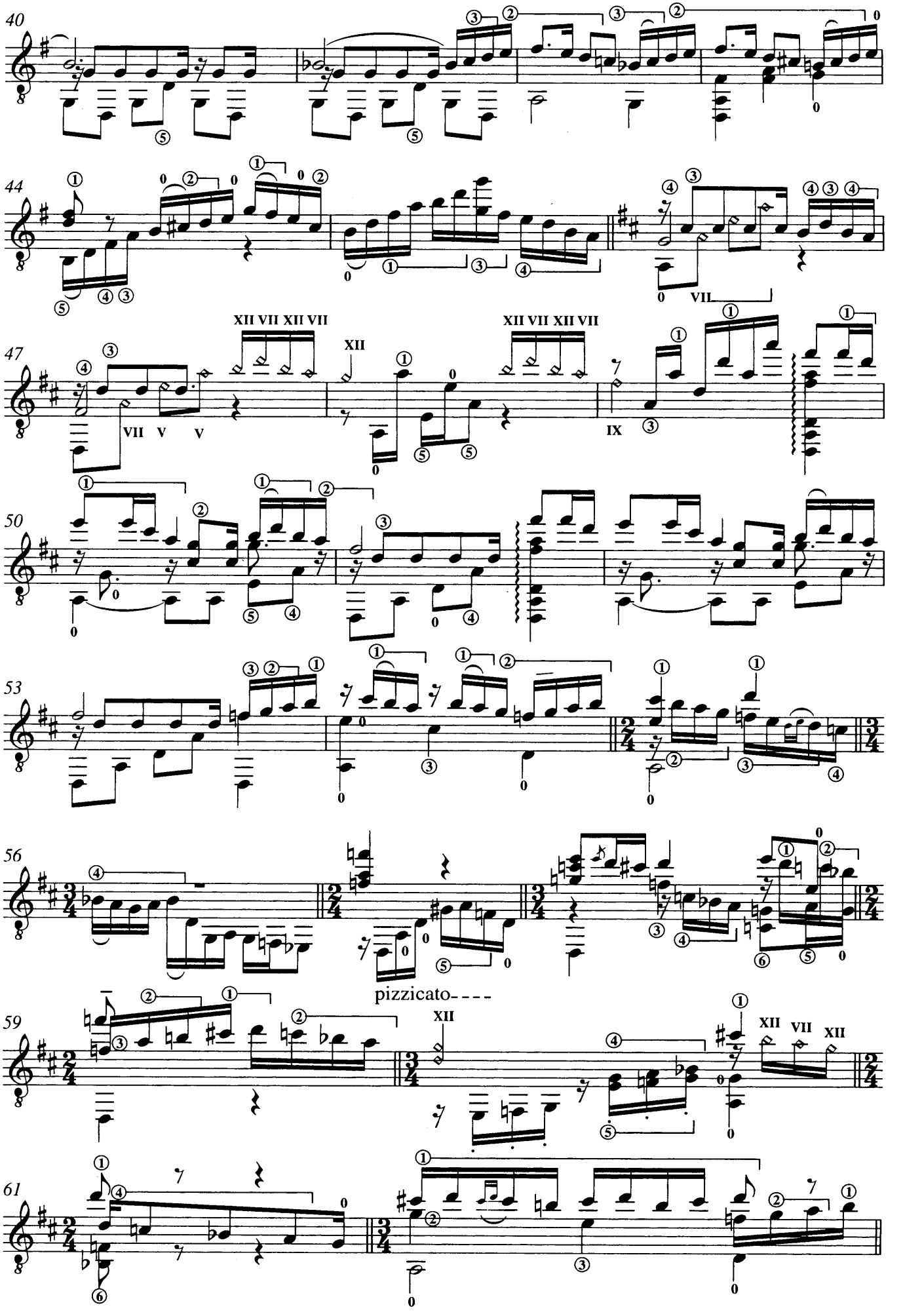

80
82
84
87
VII
8
8
VII
④
89
91
0
93
3
3
3
3
3
0
95
VII
8
8
VII

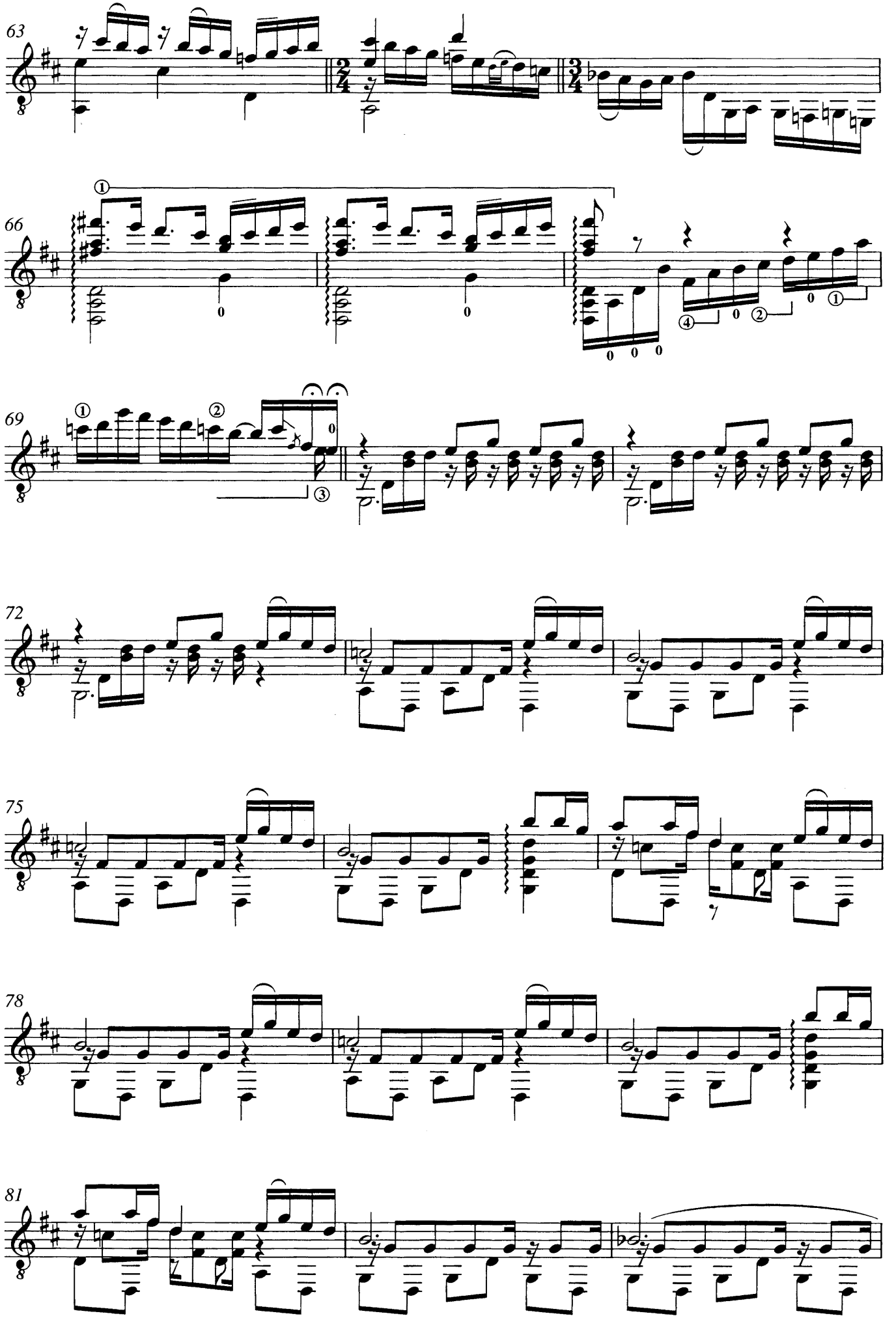
E. Granados

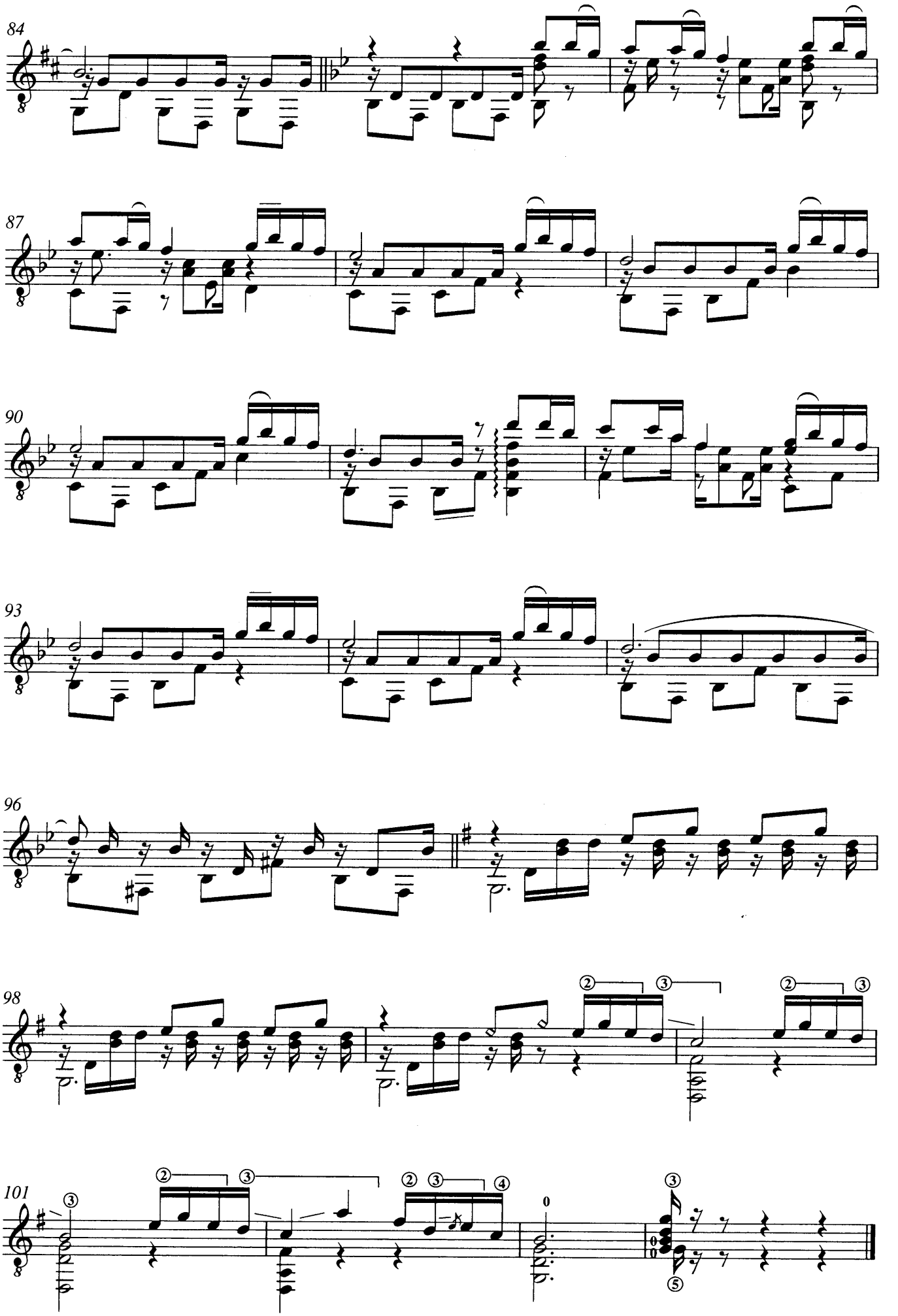
DANZA ESPAÑOLA n. 10




19
22
25
28
VII
XII
31
34
37

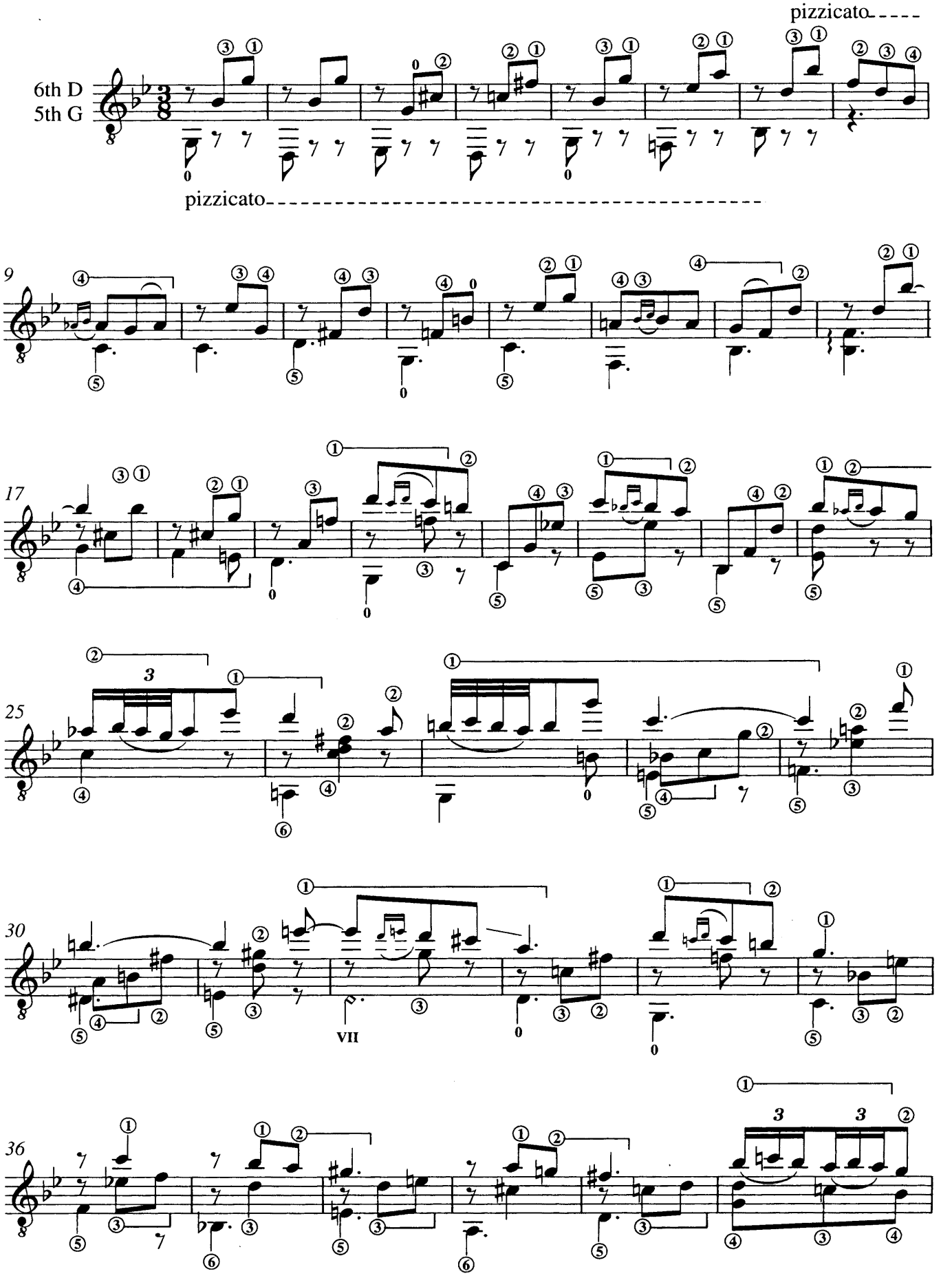

40
44
47
XII VII XII VII
XII
VII V V
IX
50
53
56
pizzicato----
59
XII
XII VII XII
61

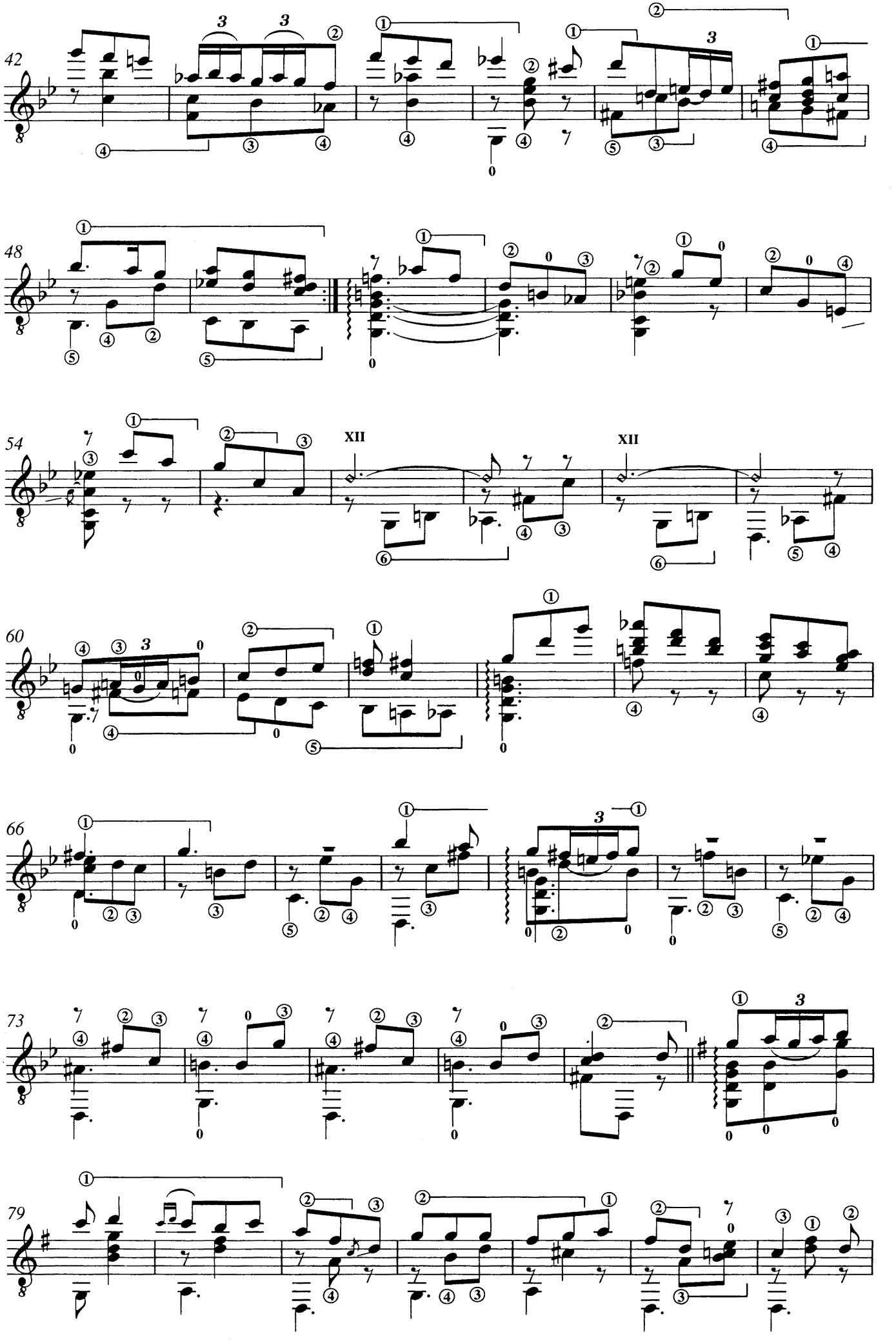


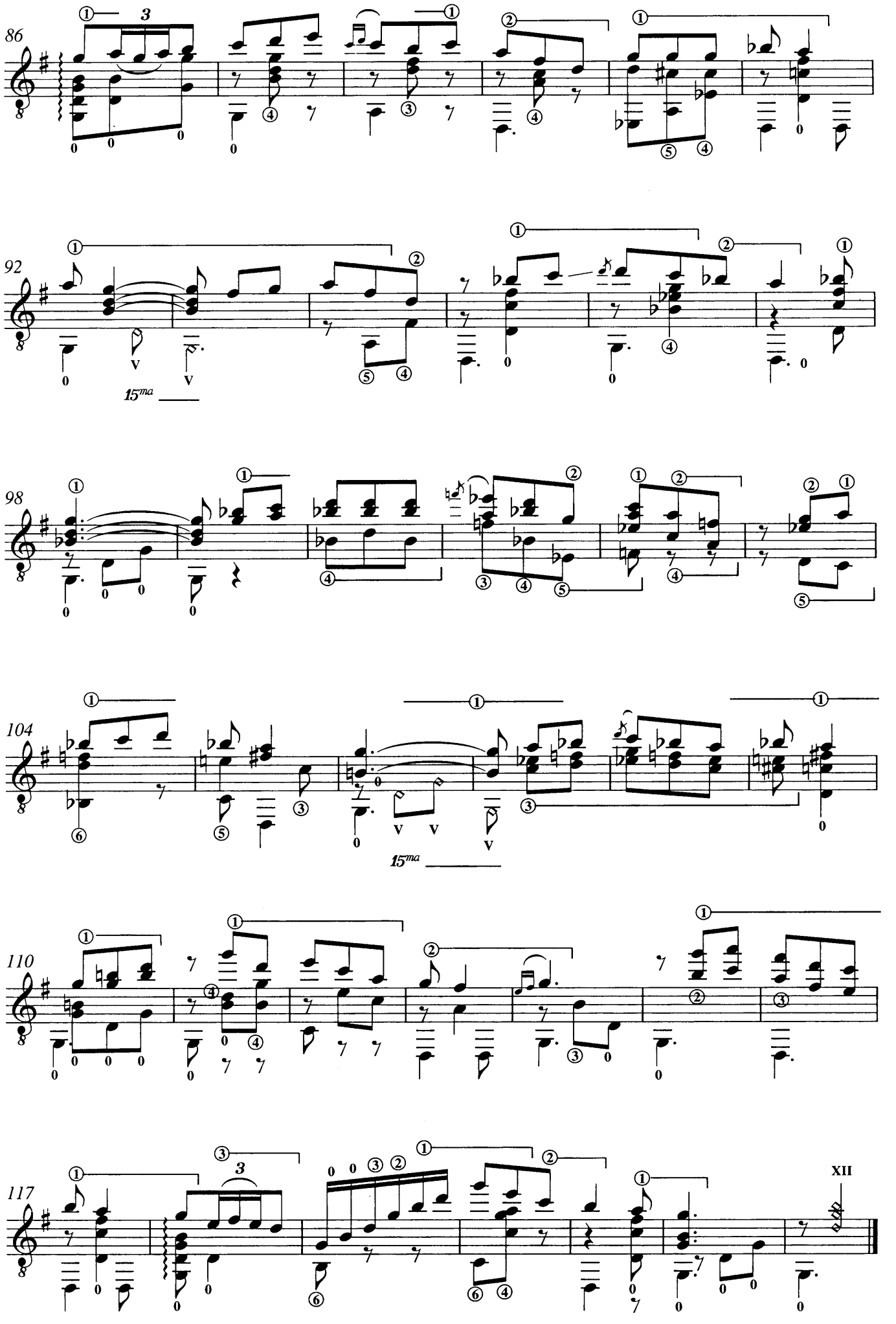

84
87
90
93
96
98
101

E. Granados

LA MAJA DE GOYA

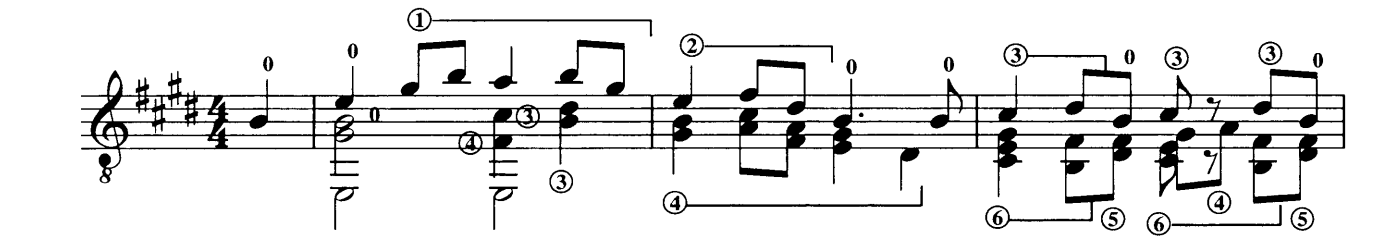


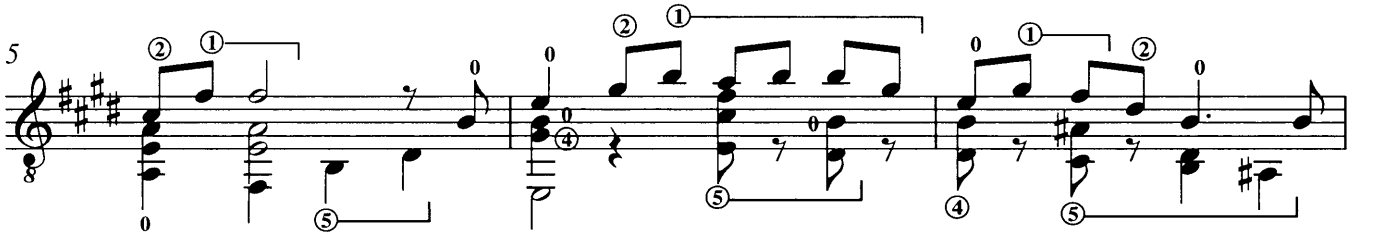

42
48
54
XII
XII
60
66
73
79

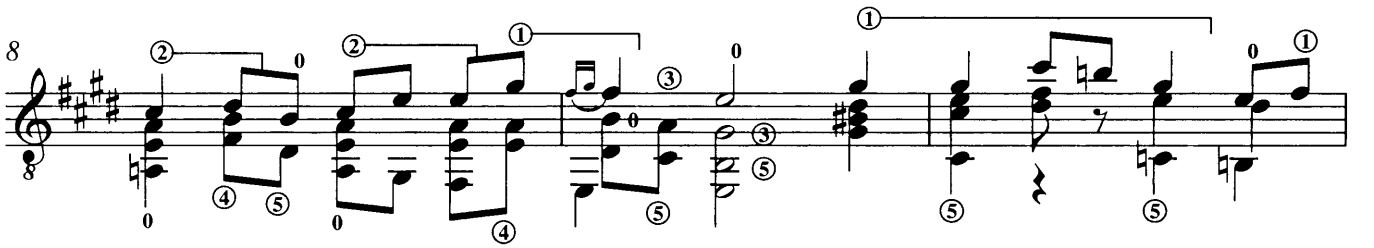

86
92
15ma
98
104
15ma
110
117
XII

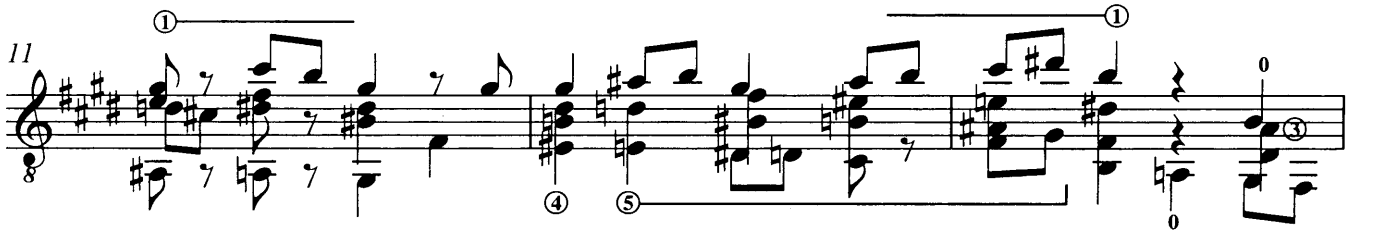
E. Grieg

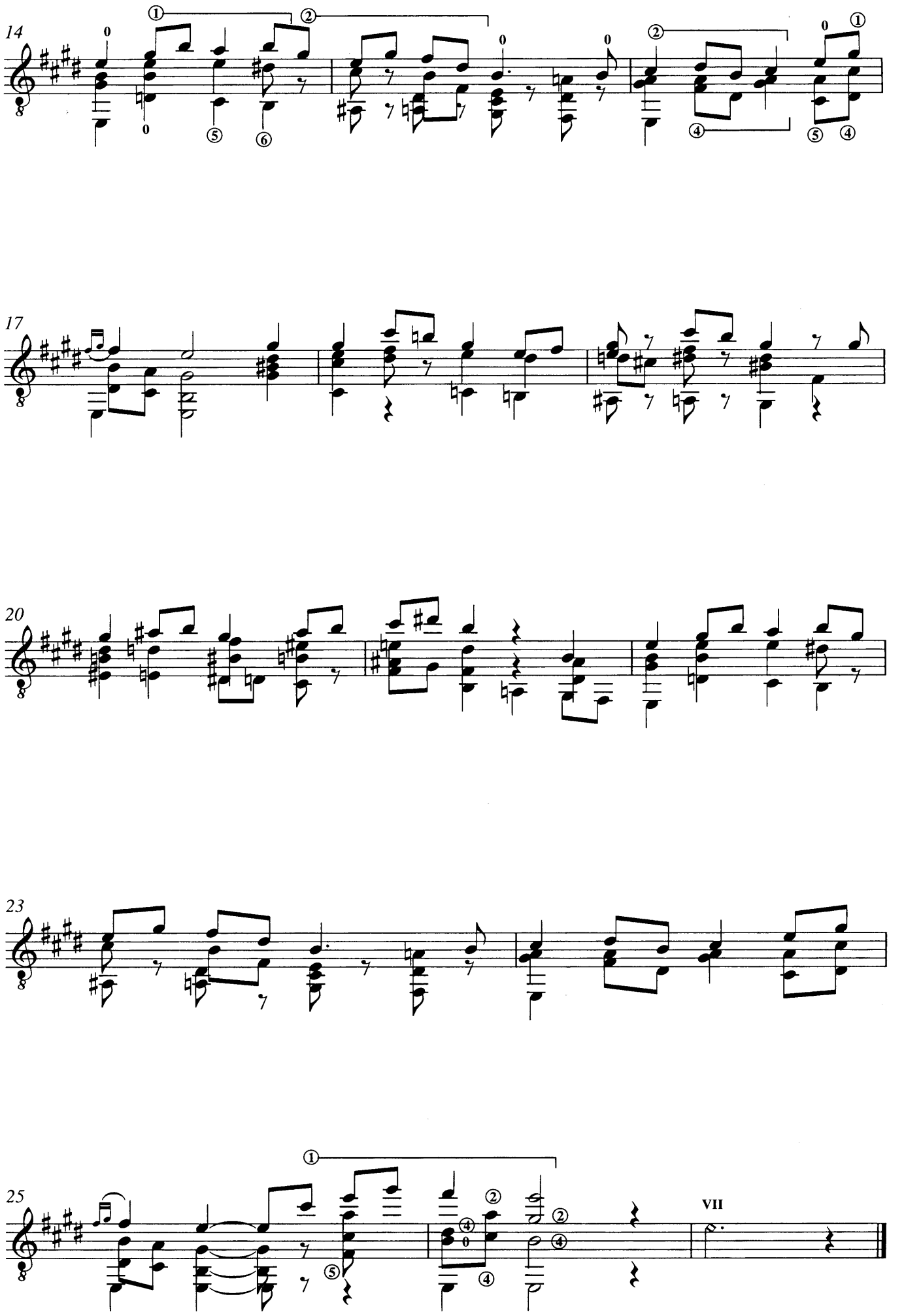
CHANT DU PAYSAN



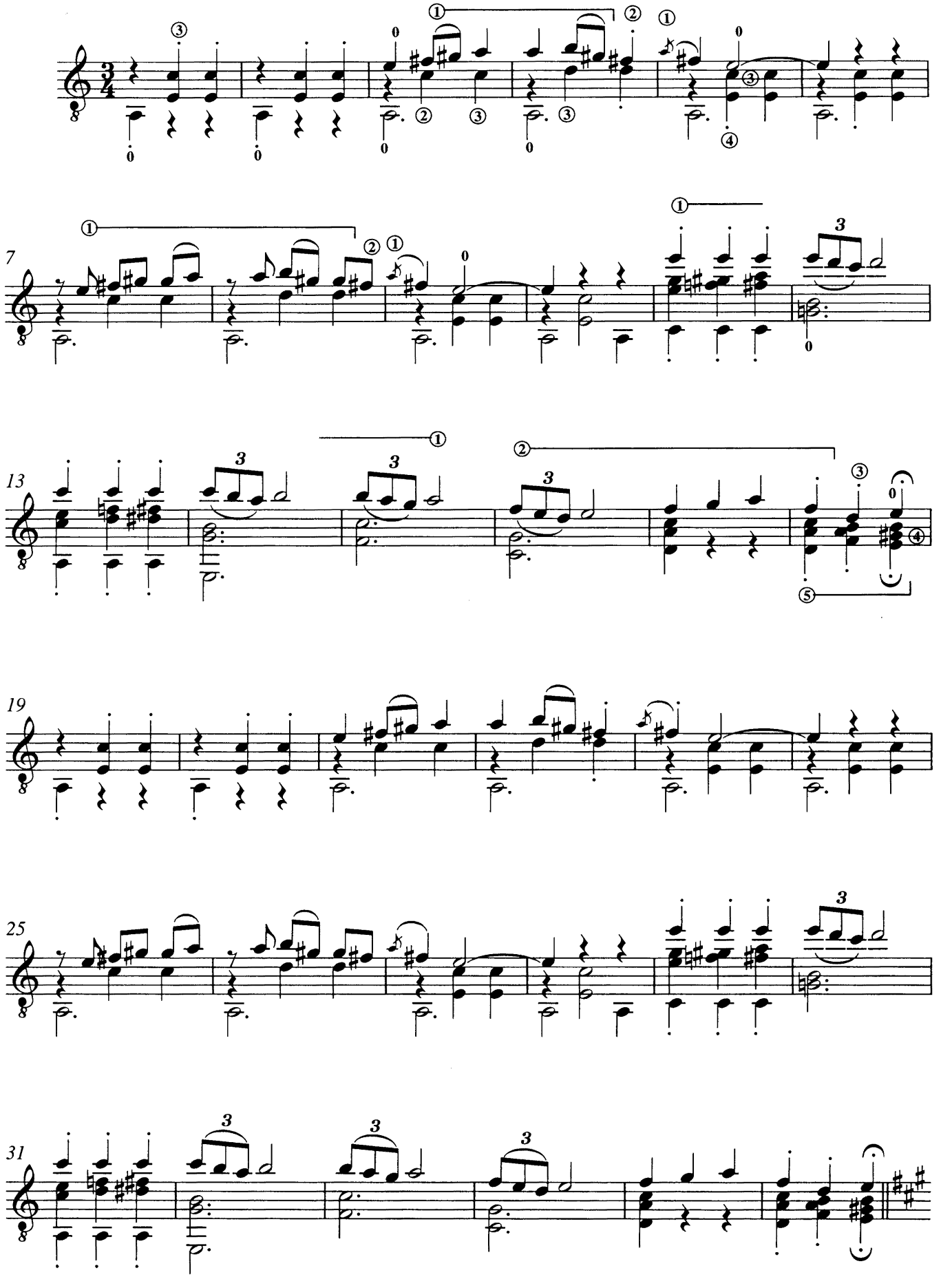


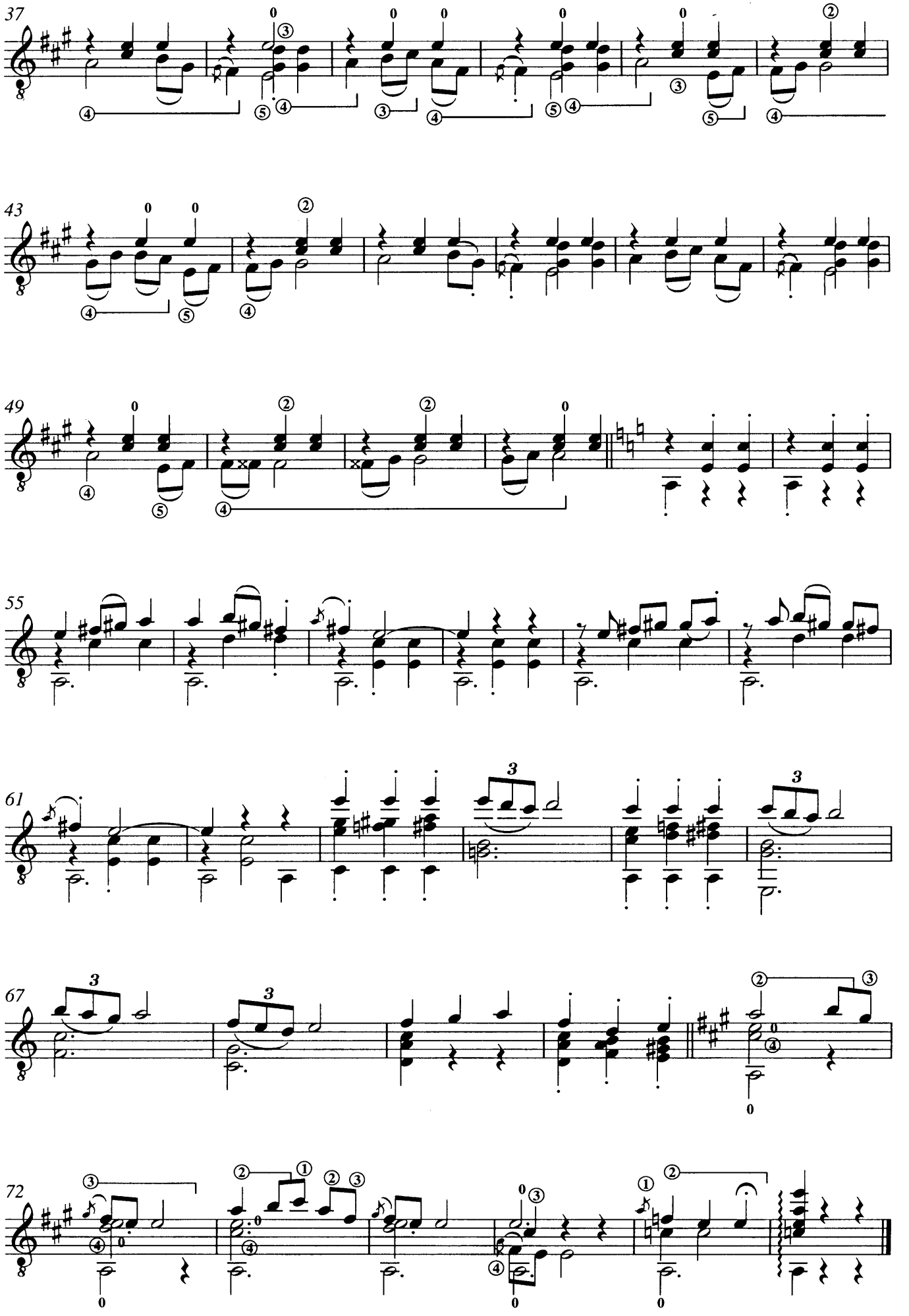





14
17
20
23
25
VII

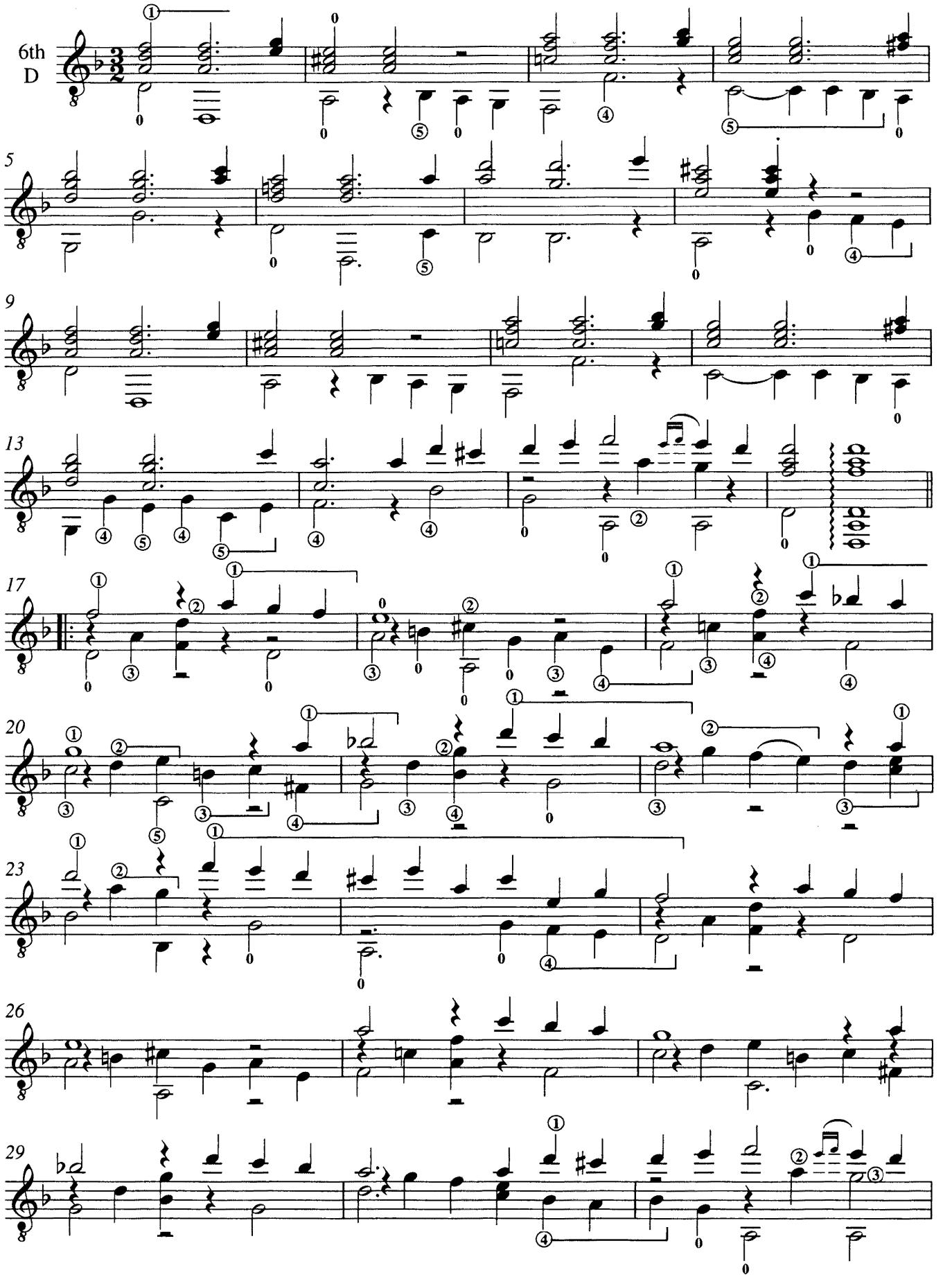
E. Grieg
WALTZ

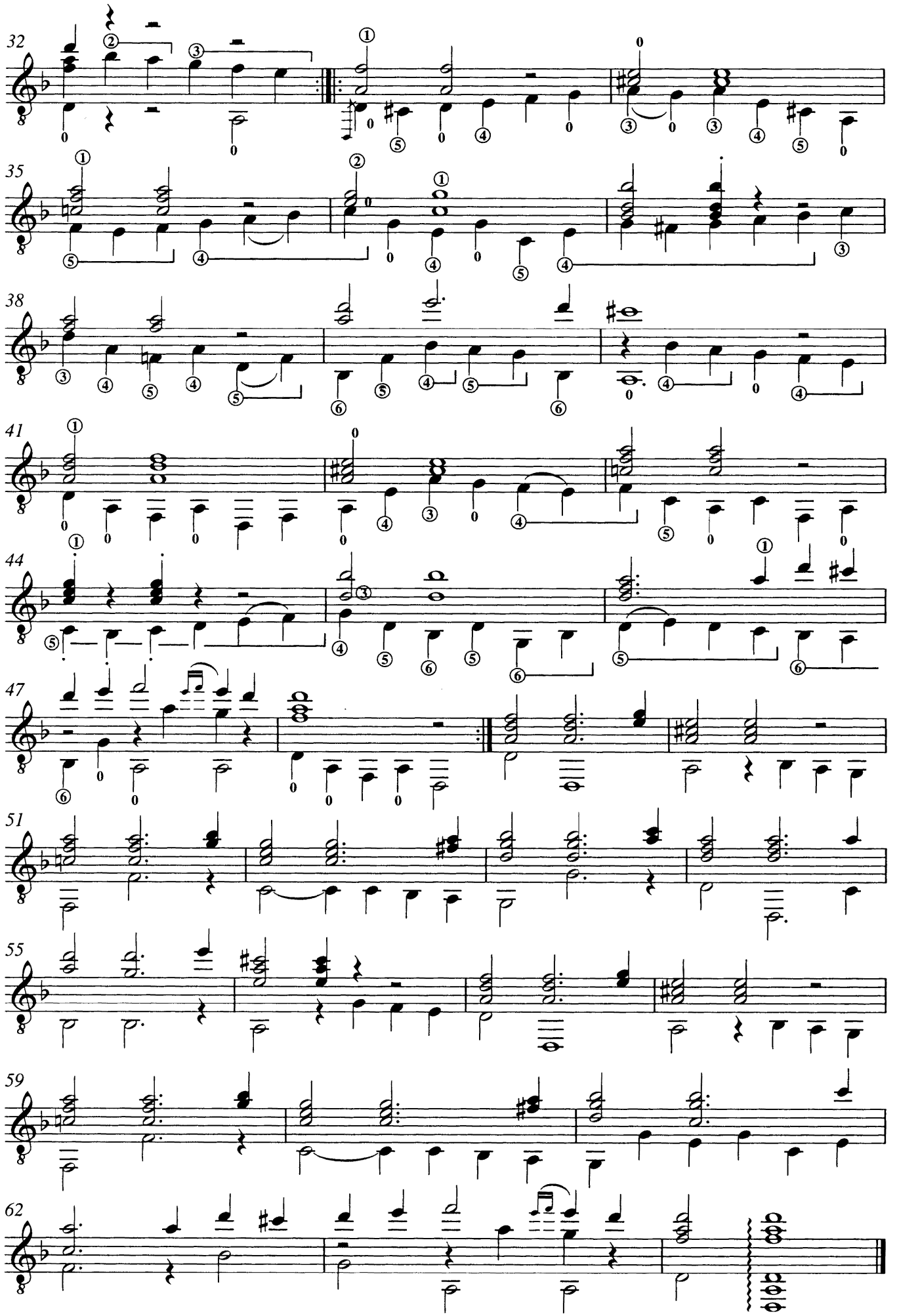



37
43
49
55
61
67
72

G. F. Händel

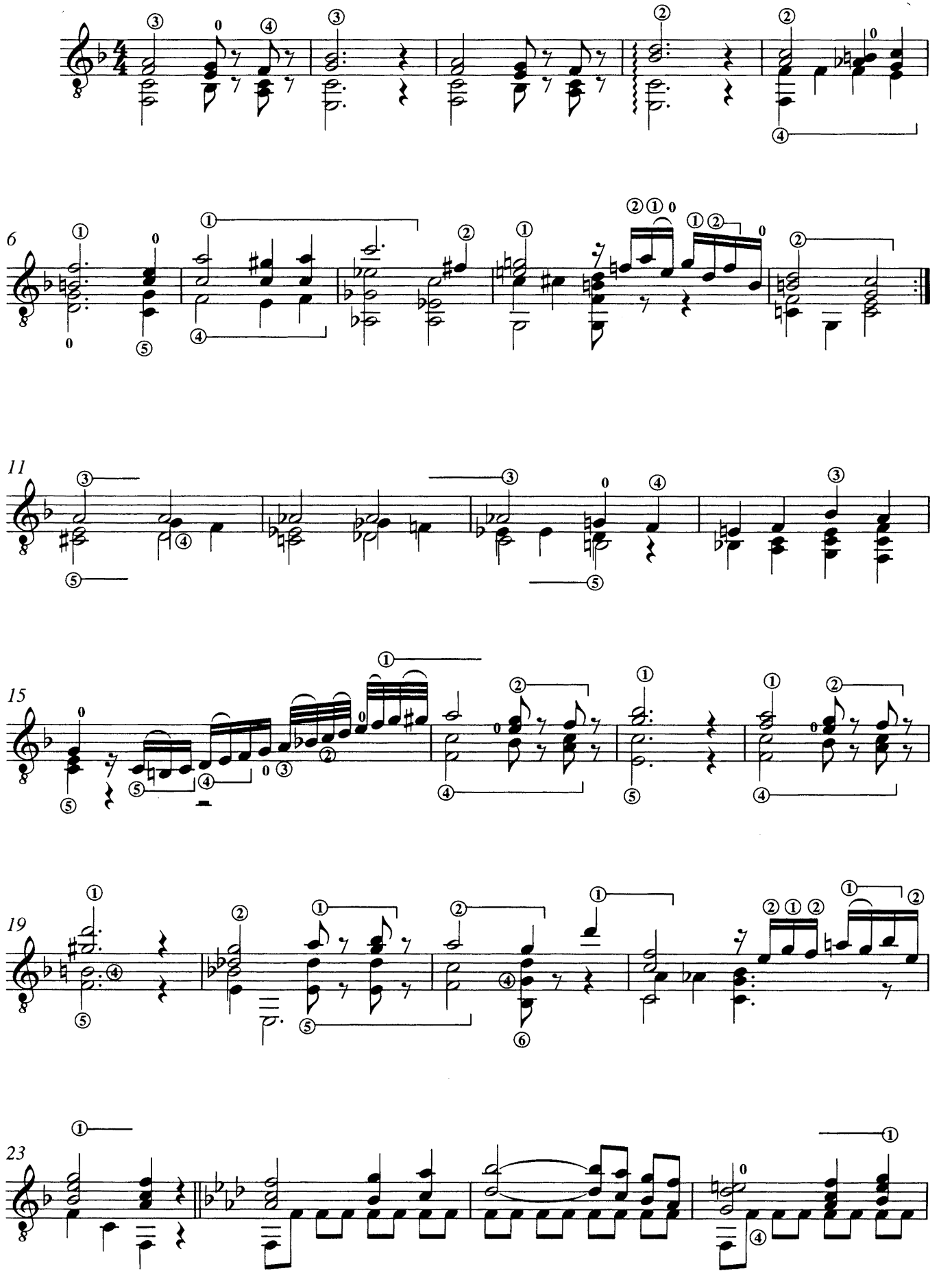
SARABANDE

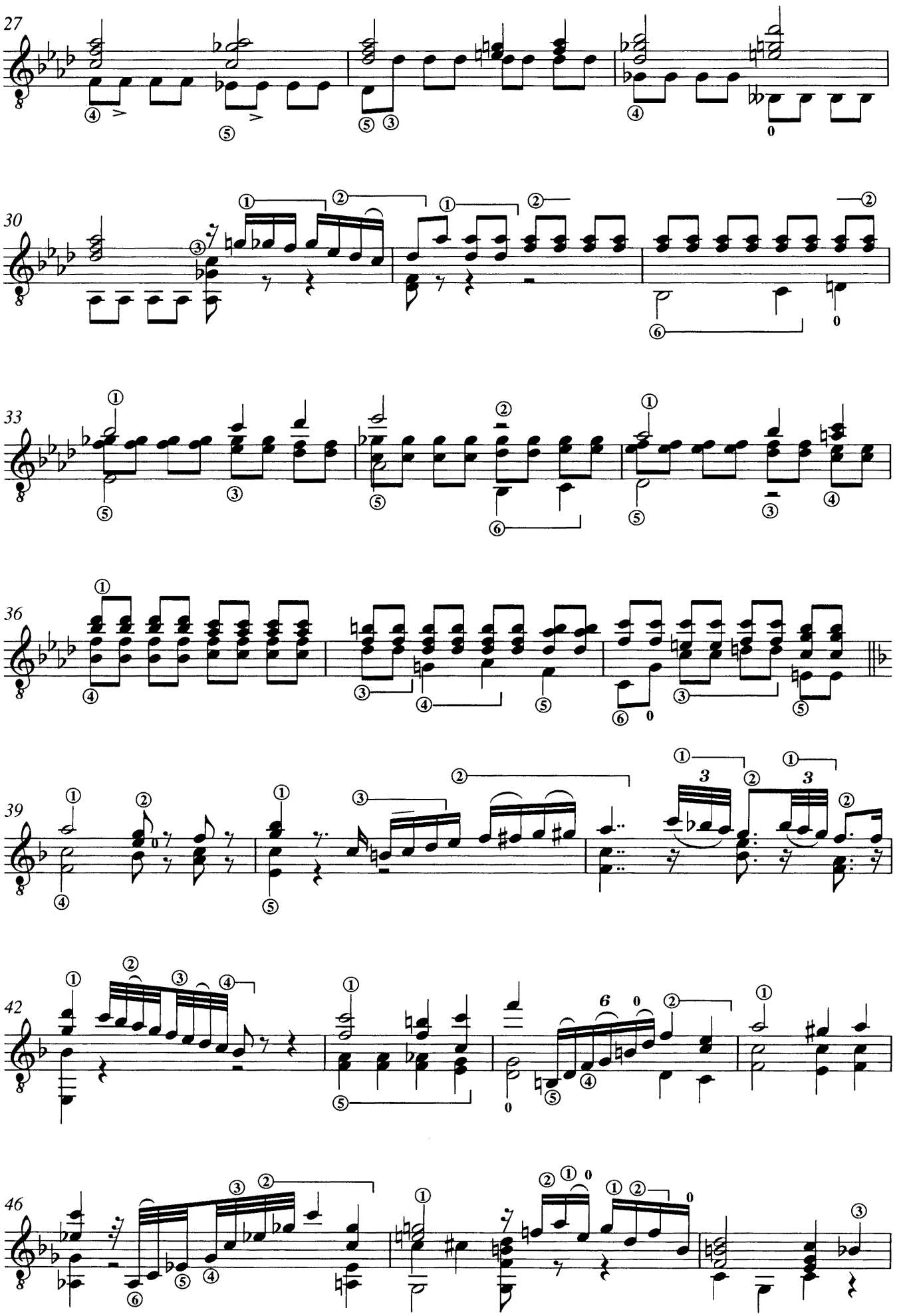


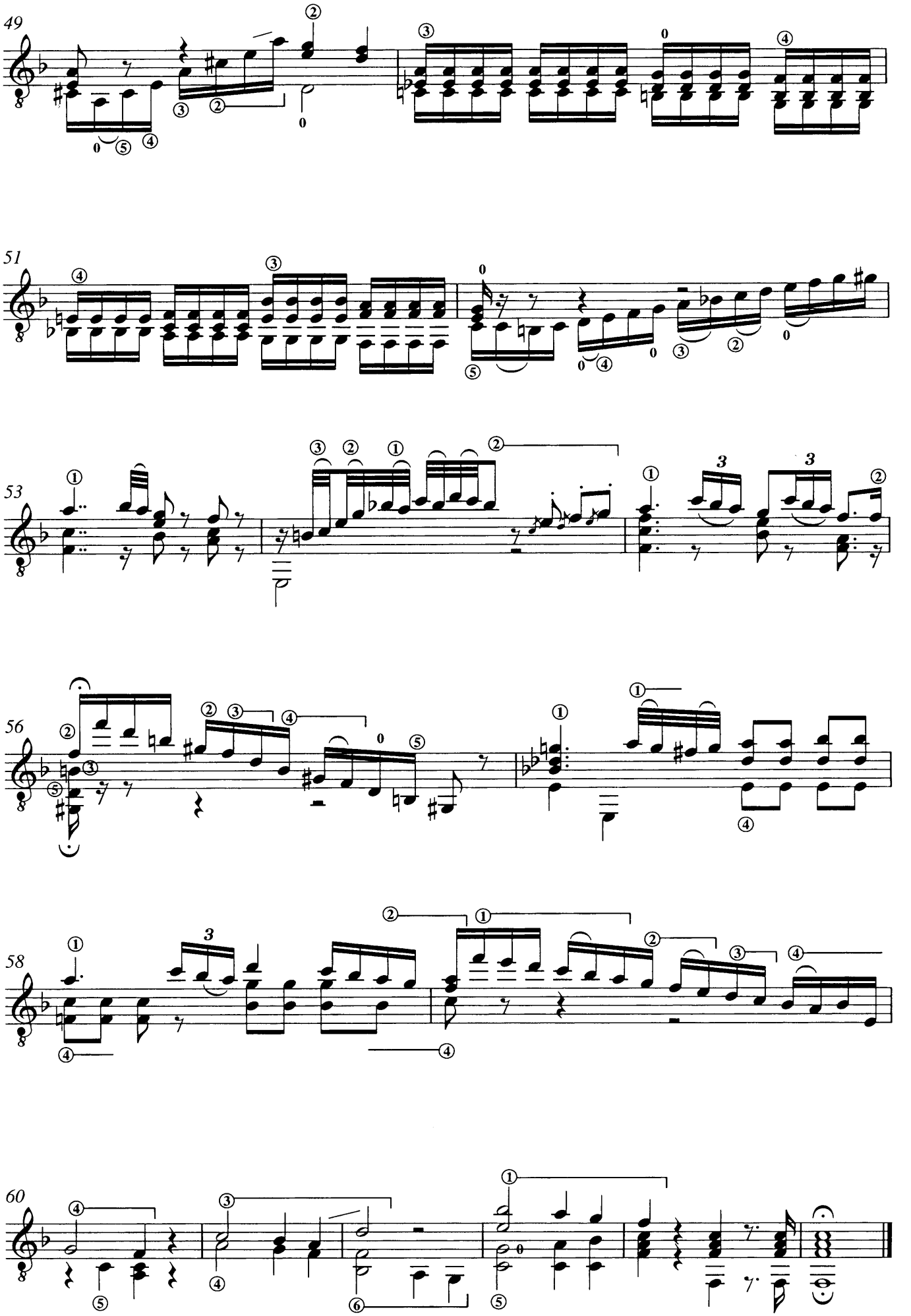


J. Haydn

LARGO ASSAI

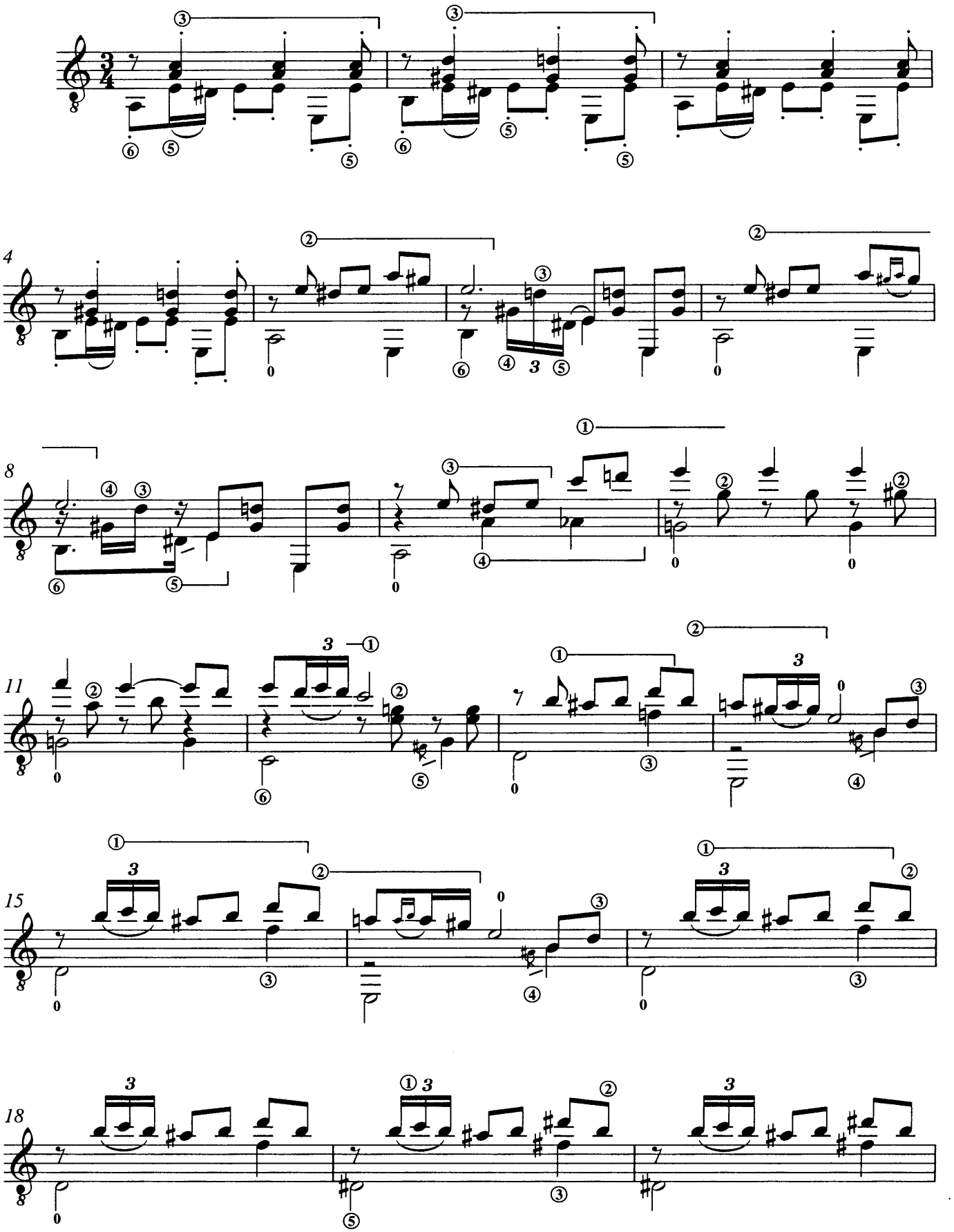


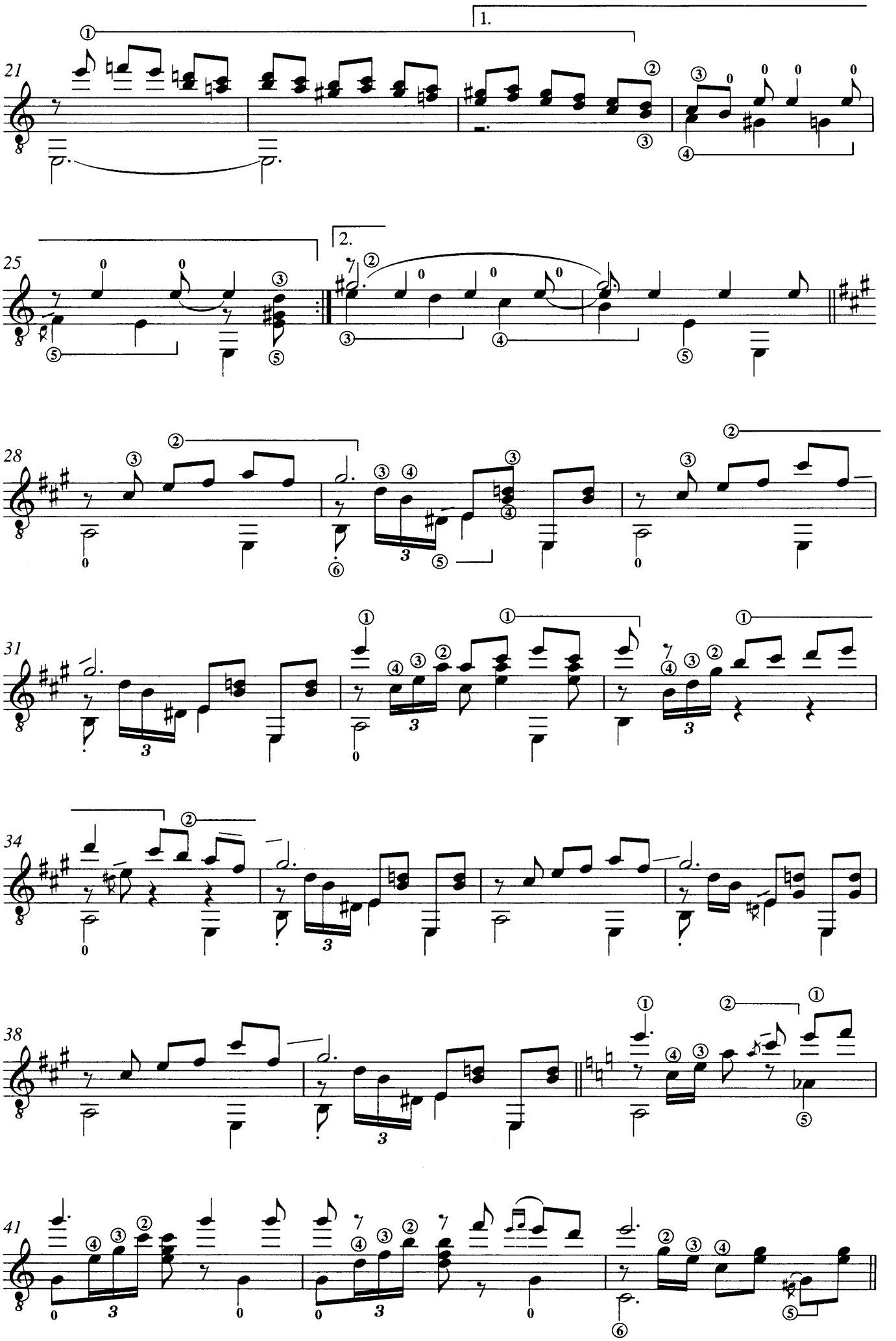

27
30
33
36
39
42
46

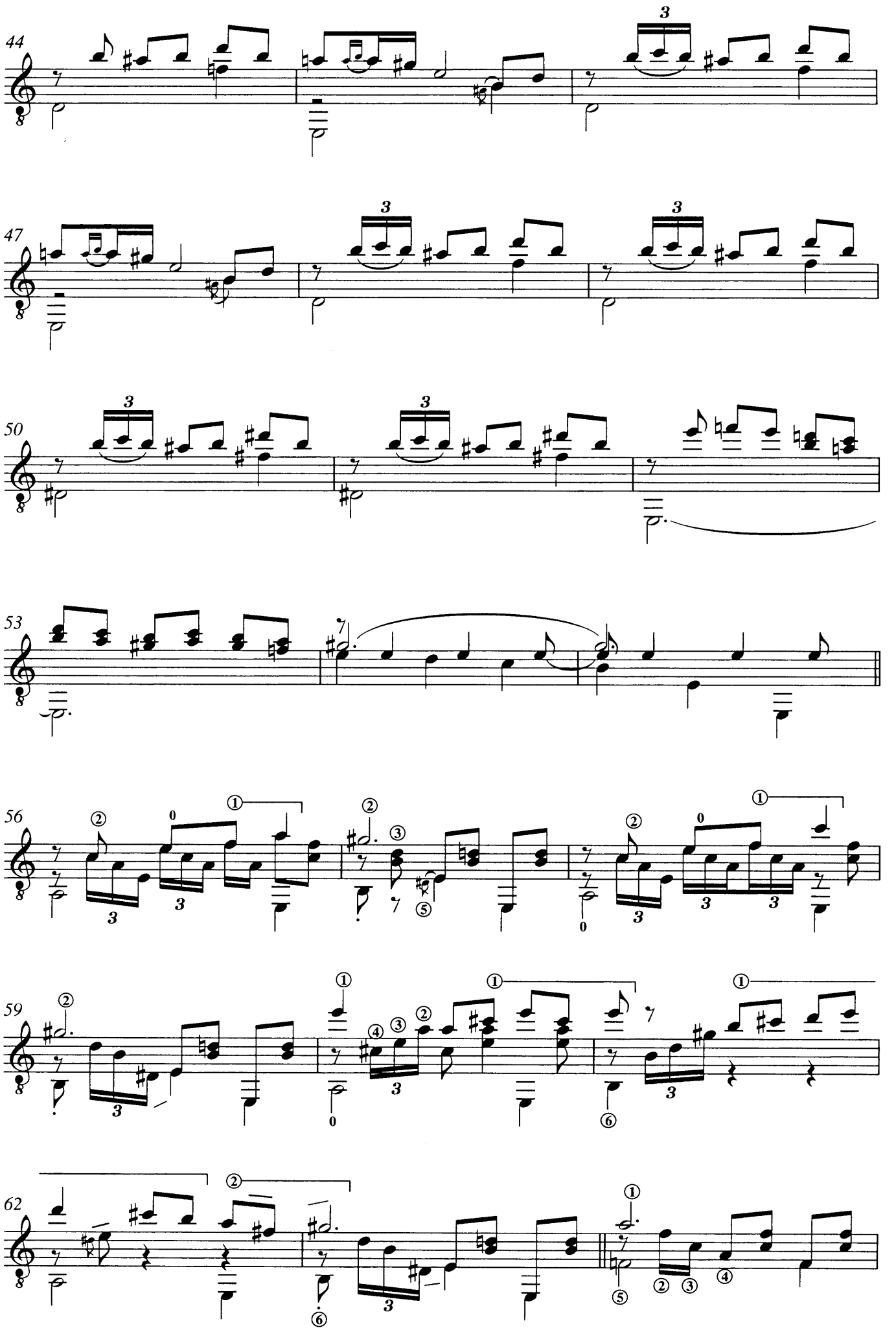

49
51
53
56
58
60

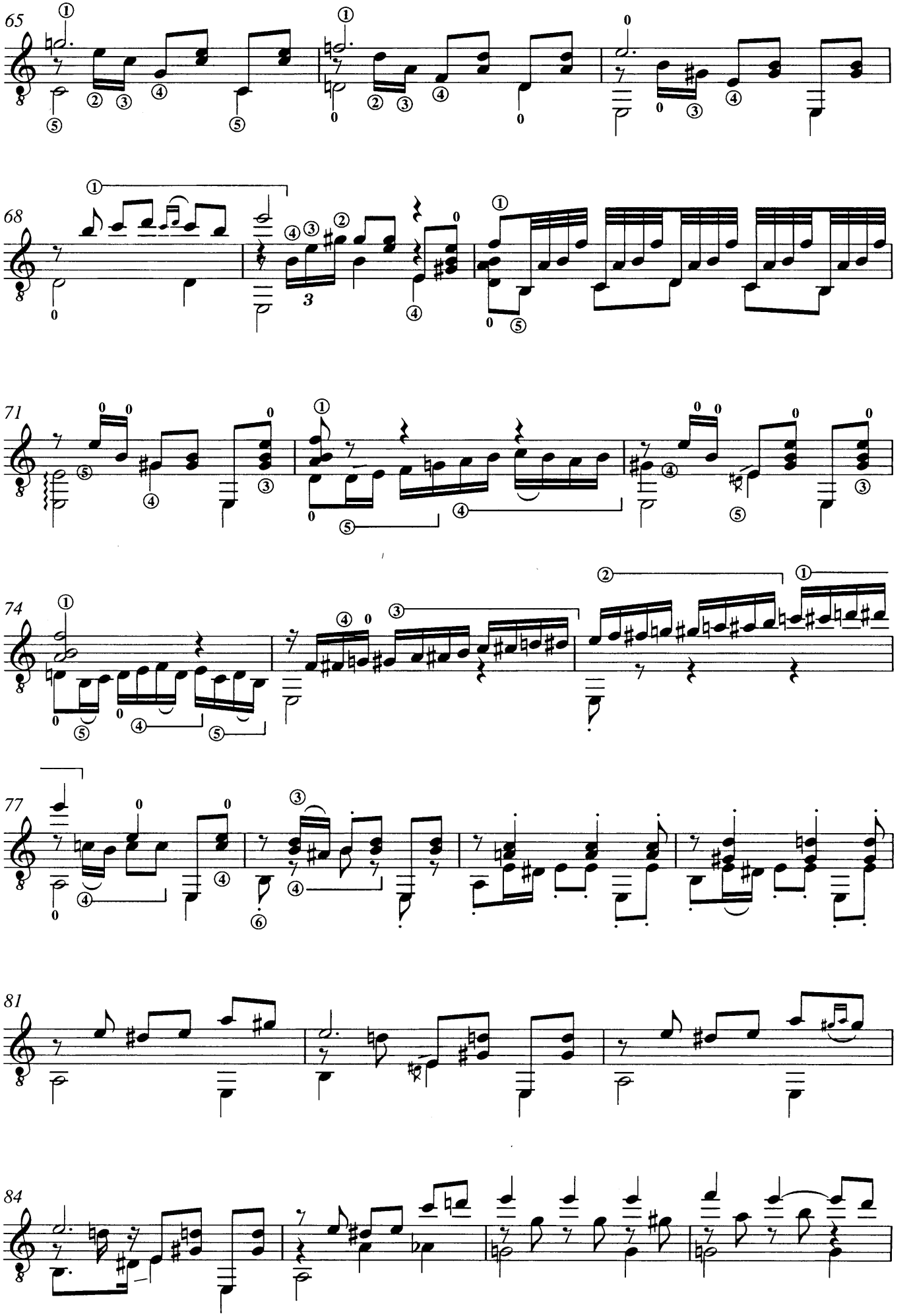
J. Malats

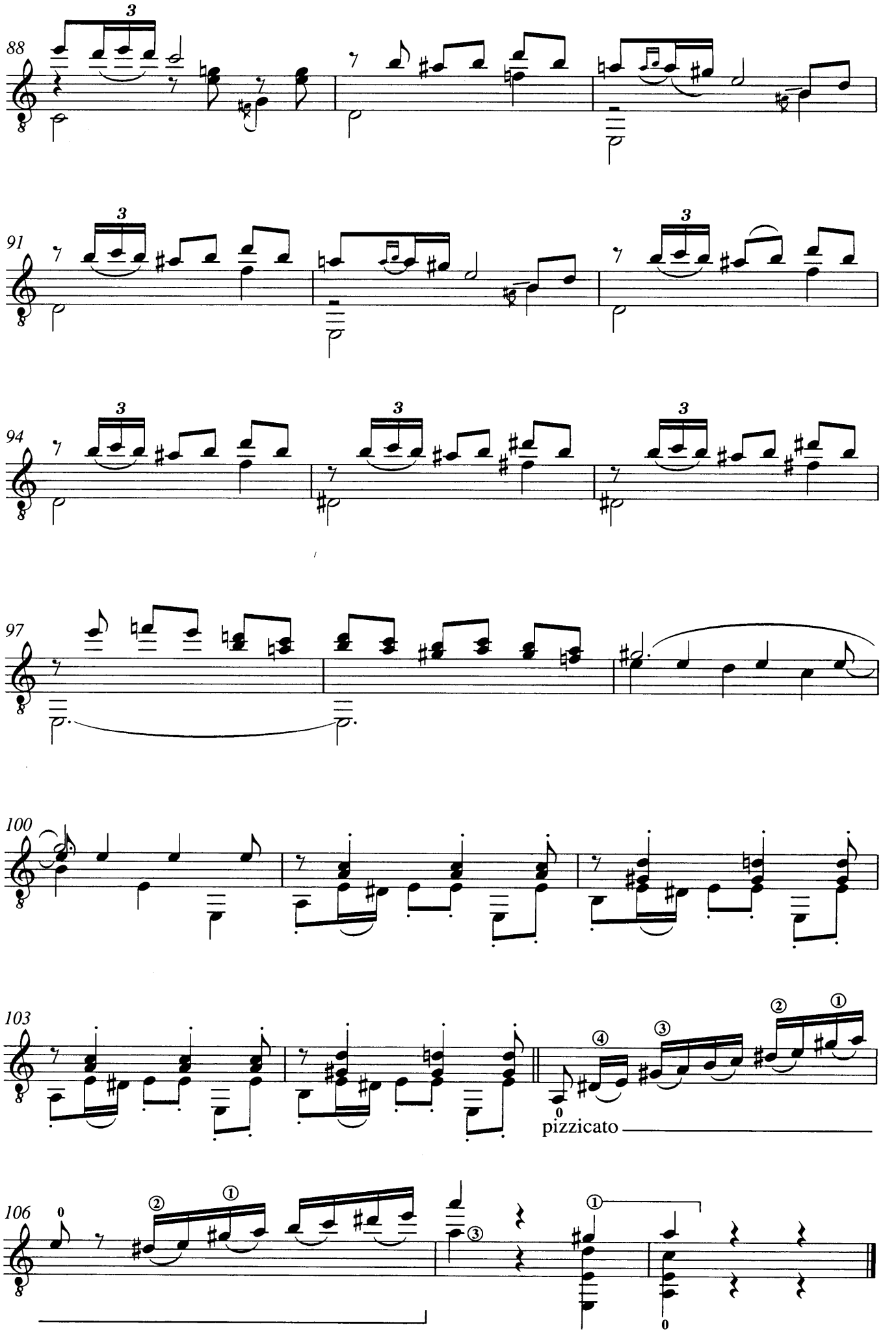
SERENATA ESPAÑOLA




1.
2.
21
25
28
31
34
38
41

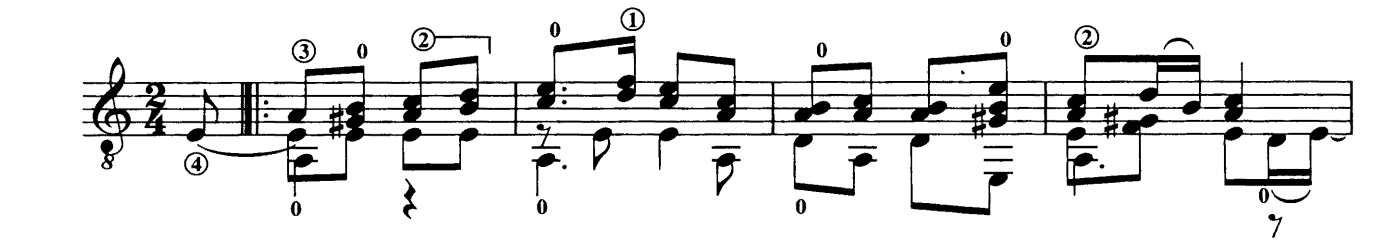

44
47
50
53
56
59
62

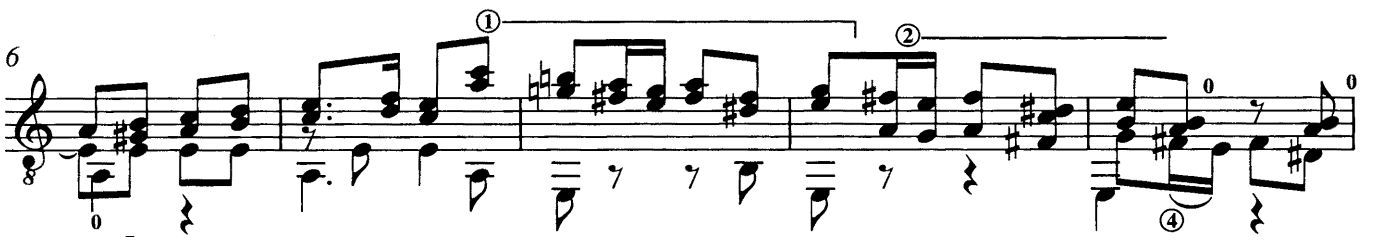

65
68
71
74
77
81
84

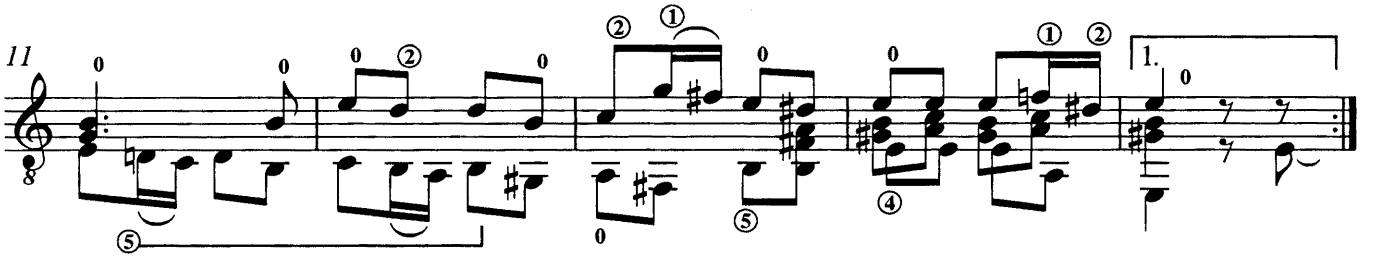

88
91
94
97
100
103
pizzicato
106

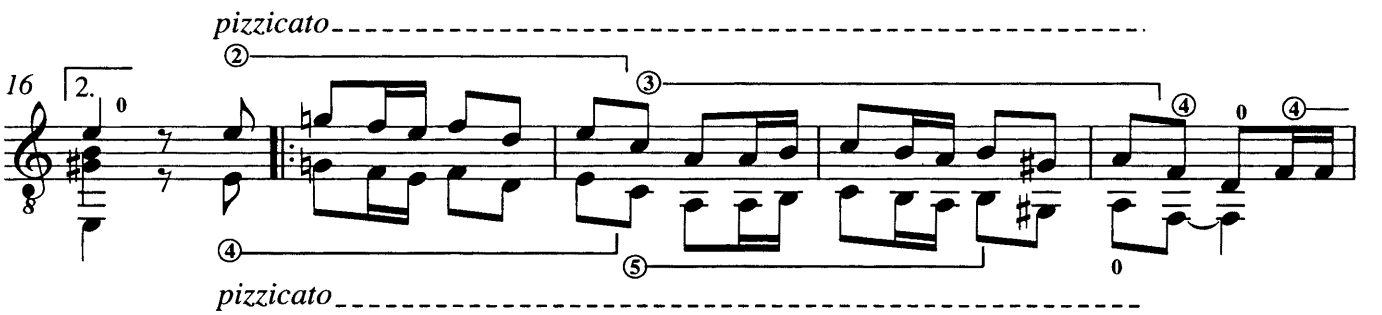
F. Mendelssohn

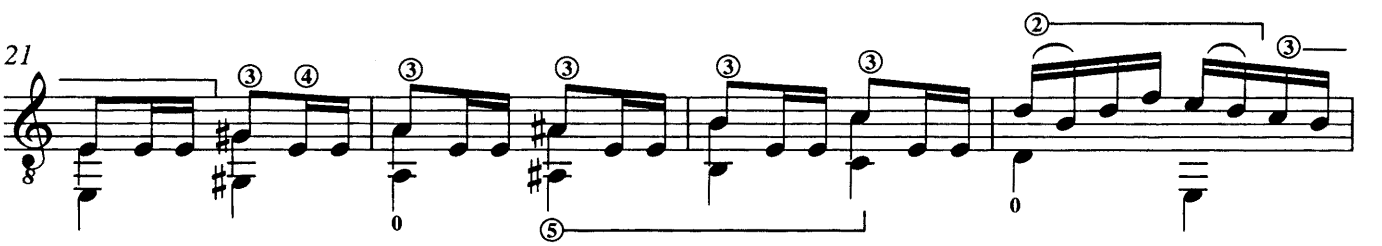
CANZONETTA

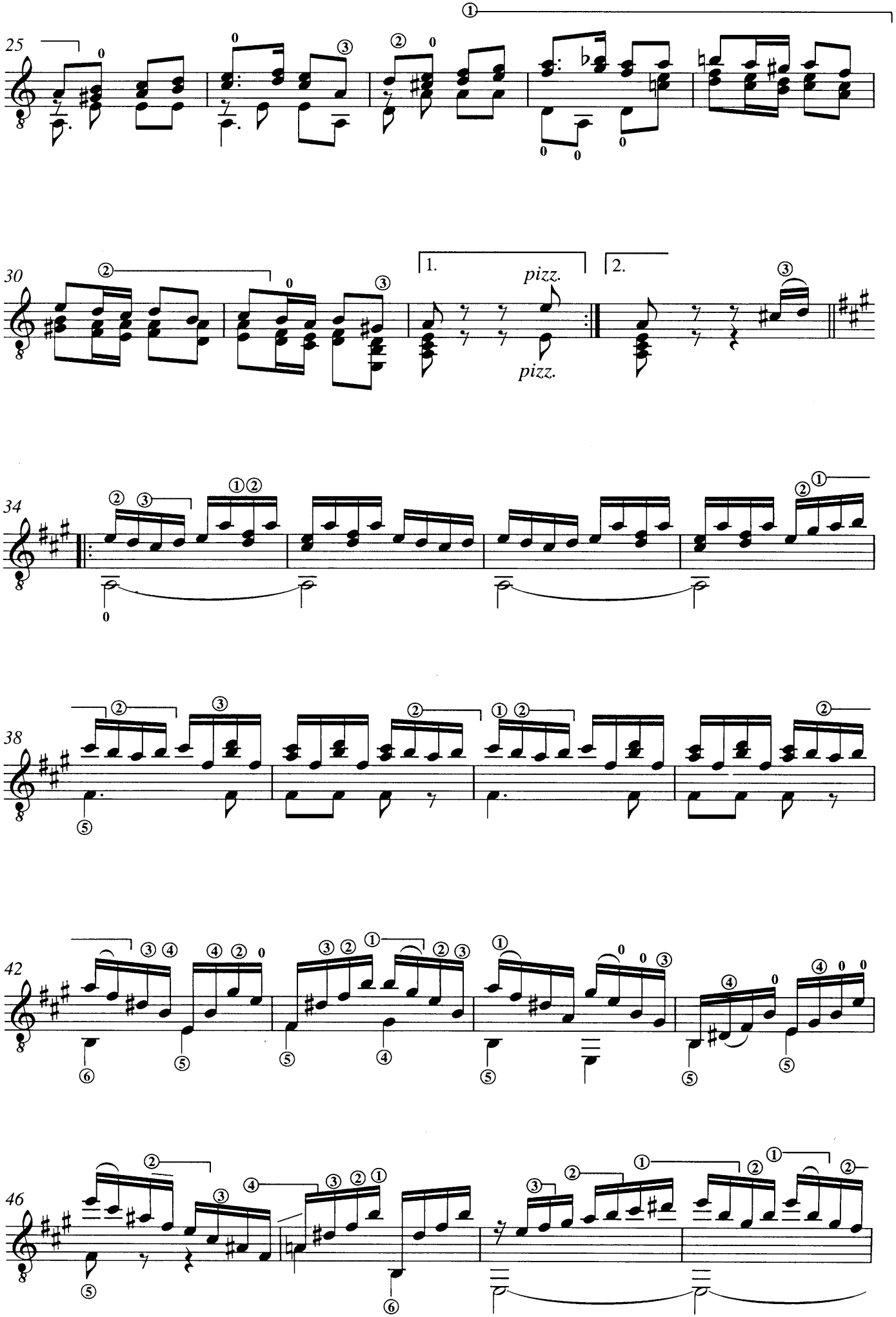


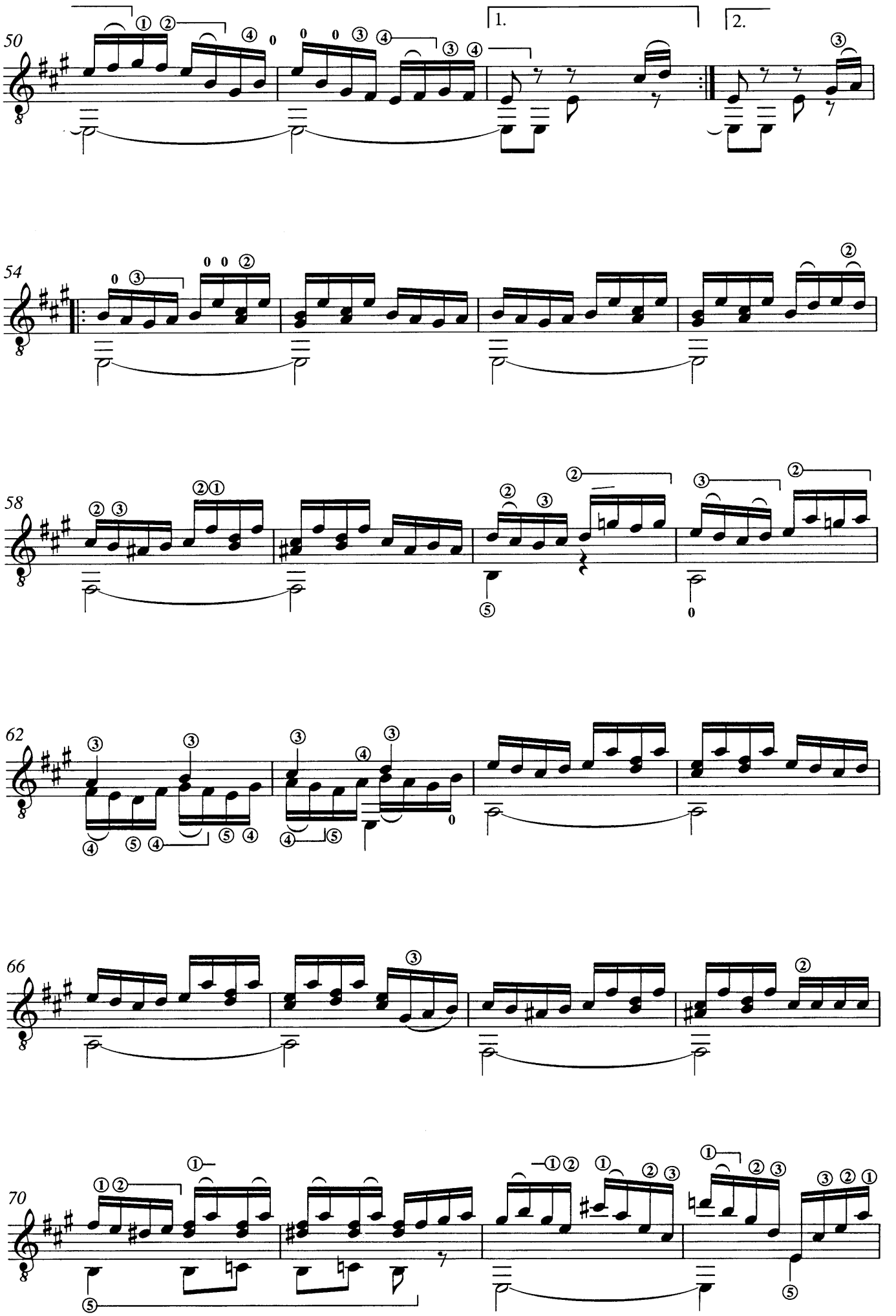


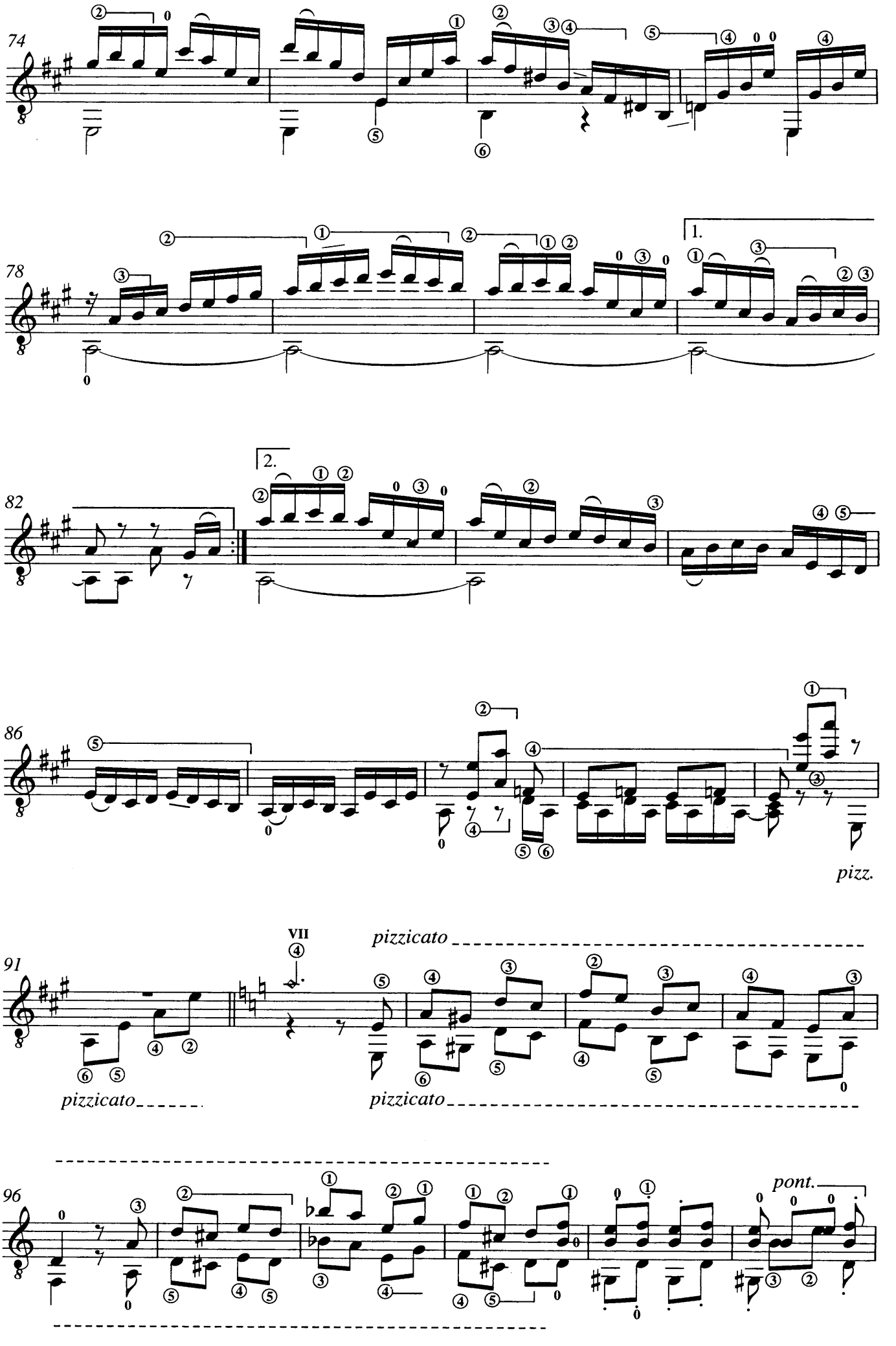


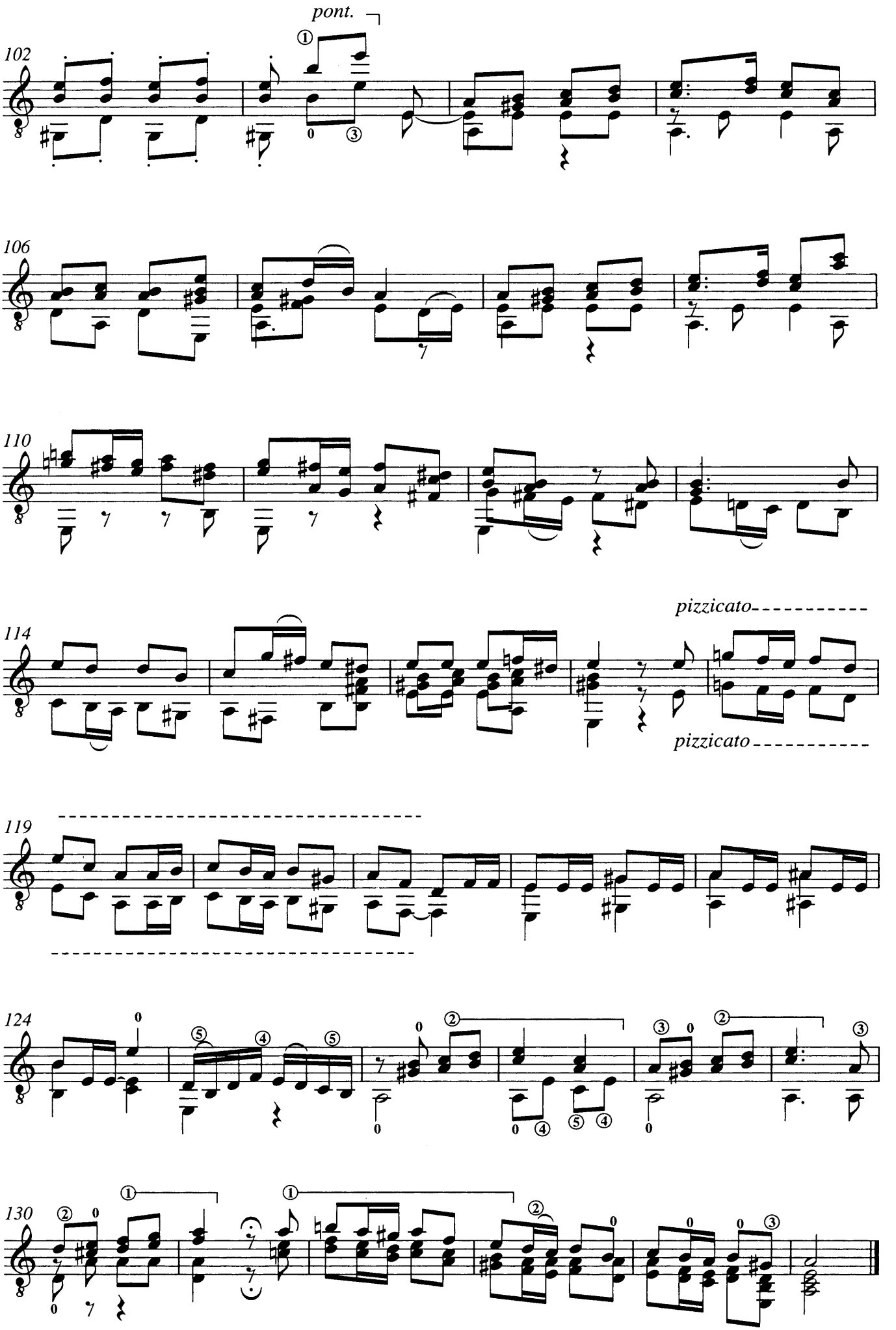




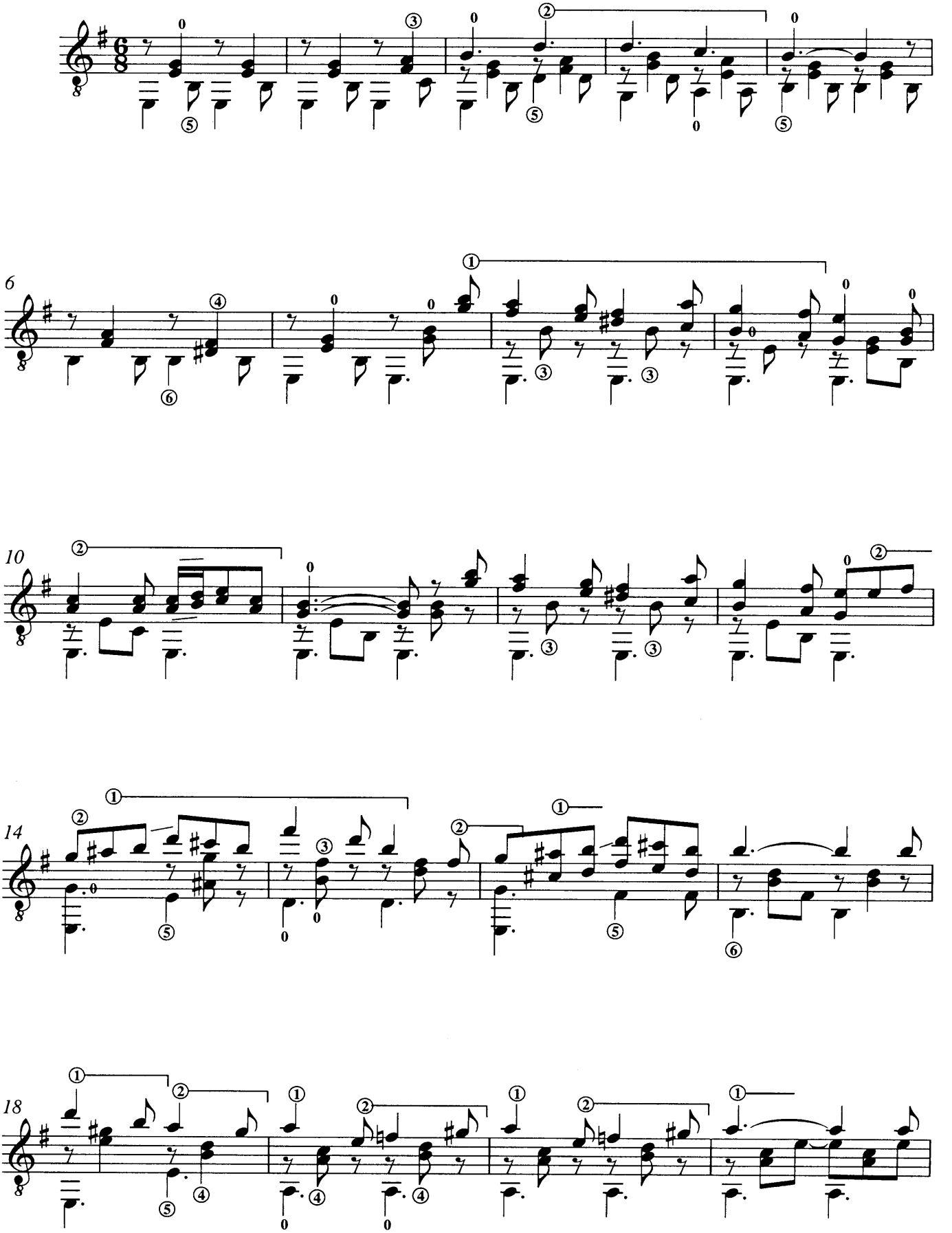

25
30
1.
2.
pizz.
pizz.
34
38
42
46

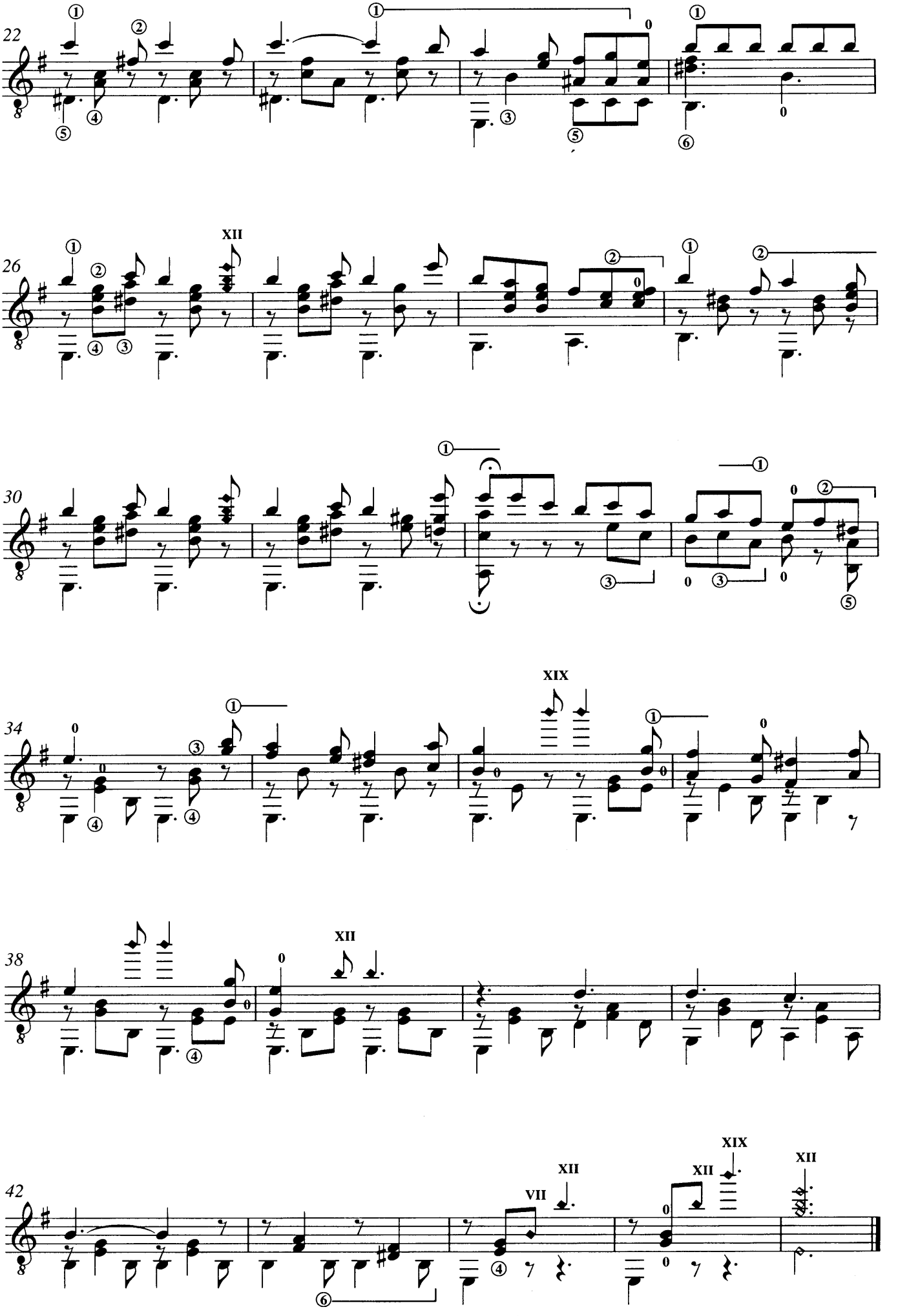

50
1.
2.
54
58
62
66
70


74
78
1.
2.
82
86
pizz.
91
VII
pizzicato
pizzicato
pizzicato
96
pont.

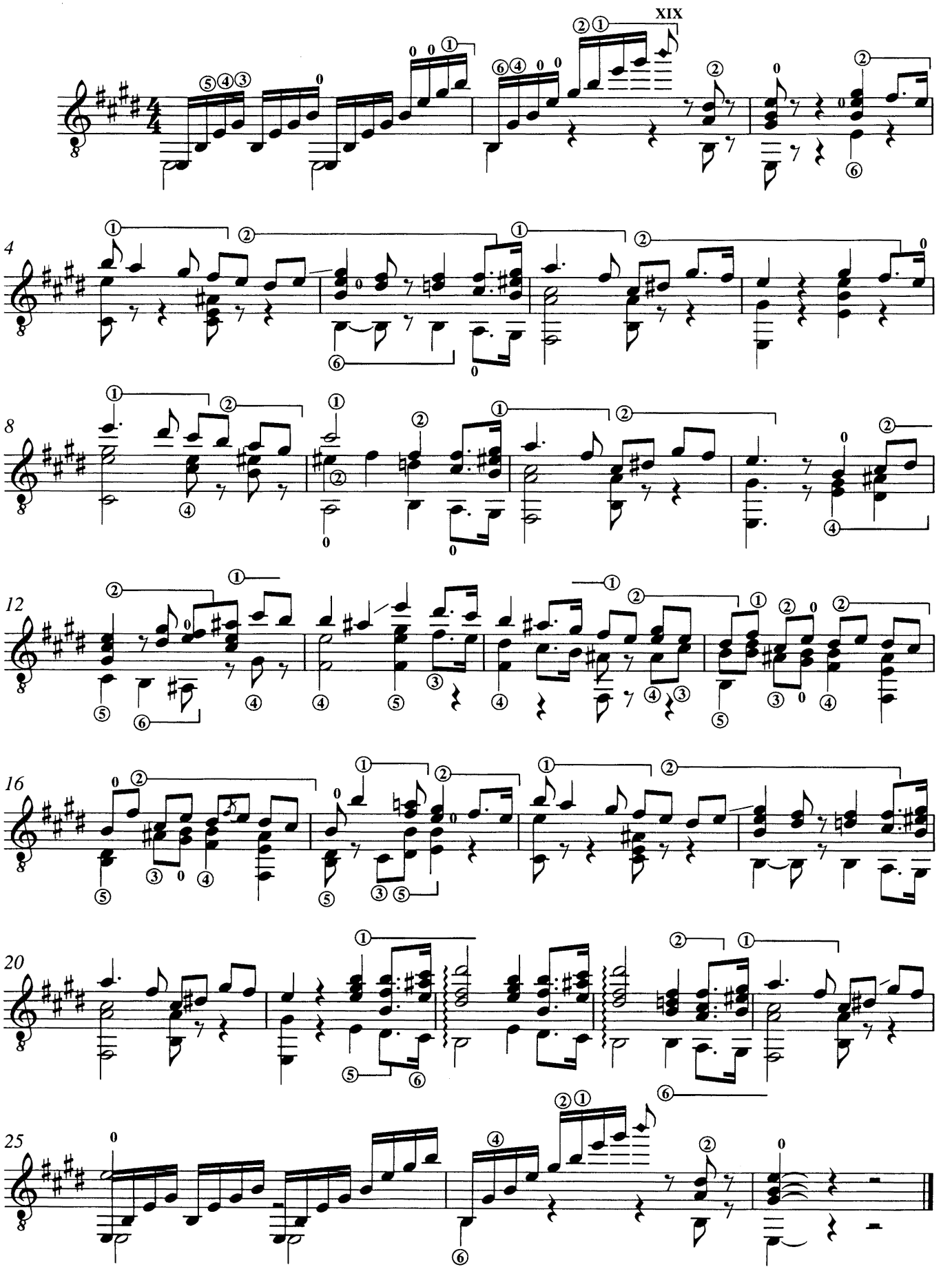

pont.
102
106
110
pizzicato
114
pizzicato
119
124
130

F. Mendelssohn
SONG WITHOUT WORDS op. 19 n. 6



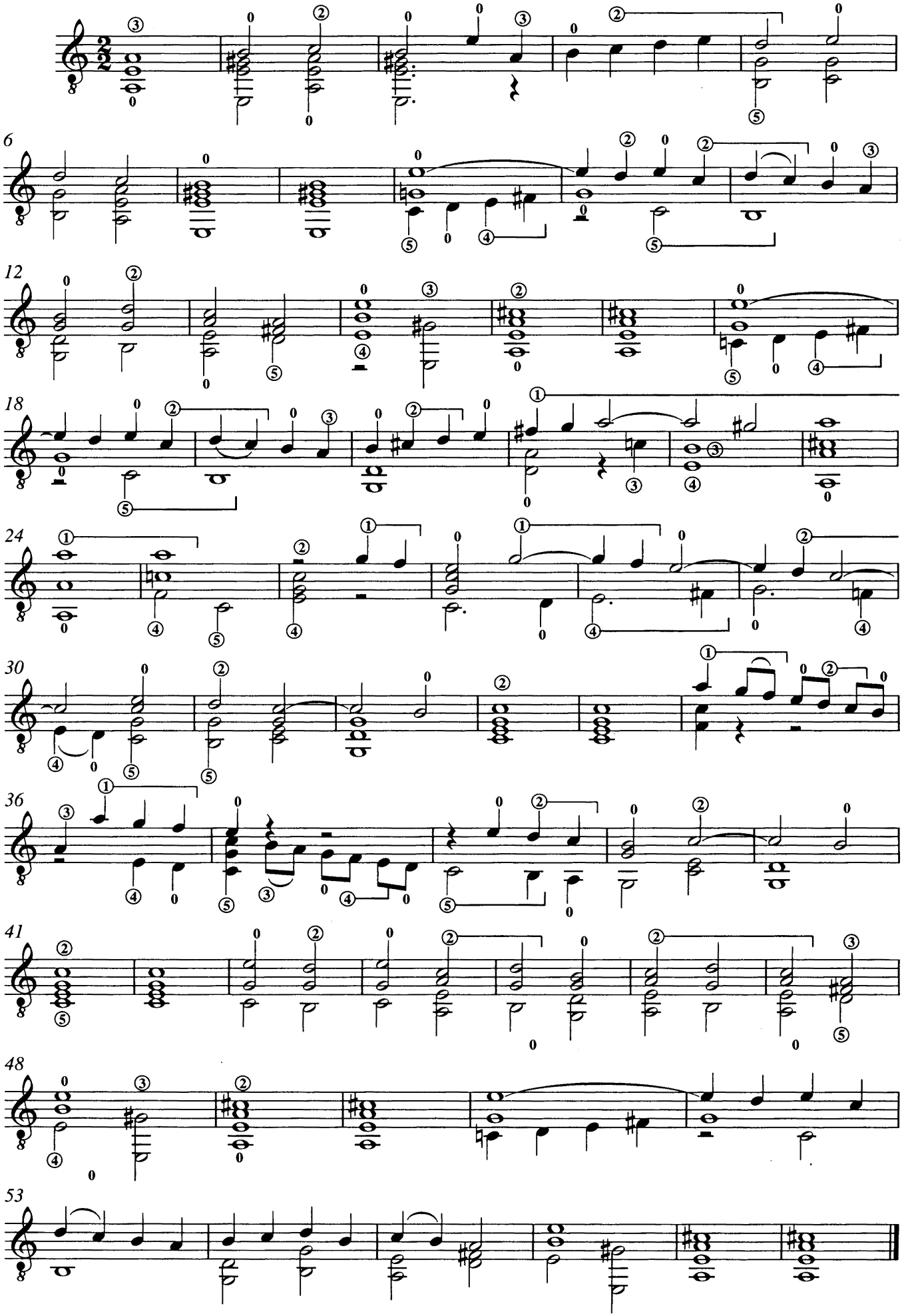

22
26
XII
30
34
XIX
38
XII
42
VII
XII
XII
XIX
XII

F. Mendelssohn
SONG WITHOUT WORDS op. 30 n. 3



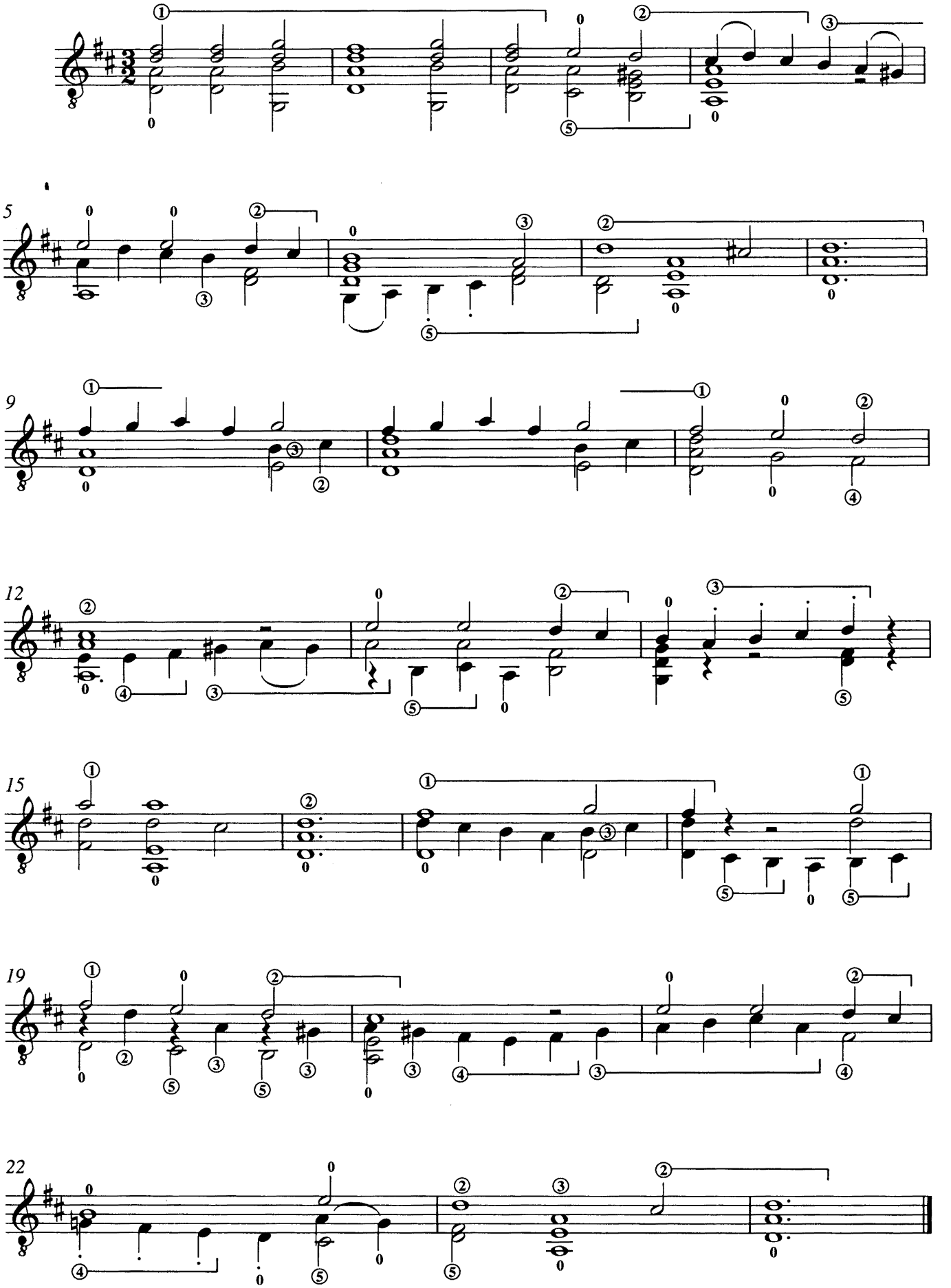
L. de Milán

PAVANE I



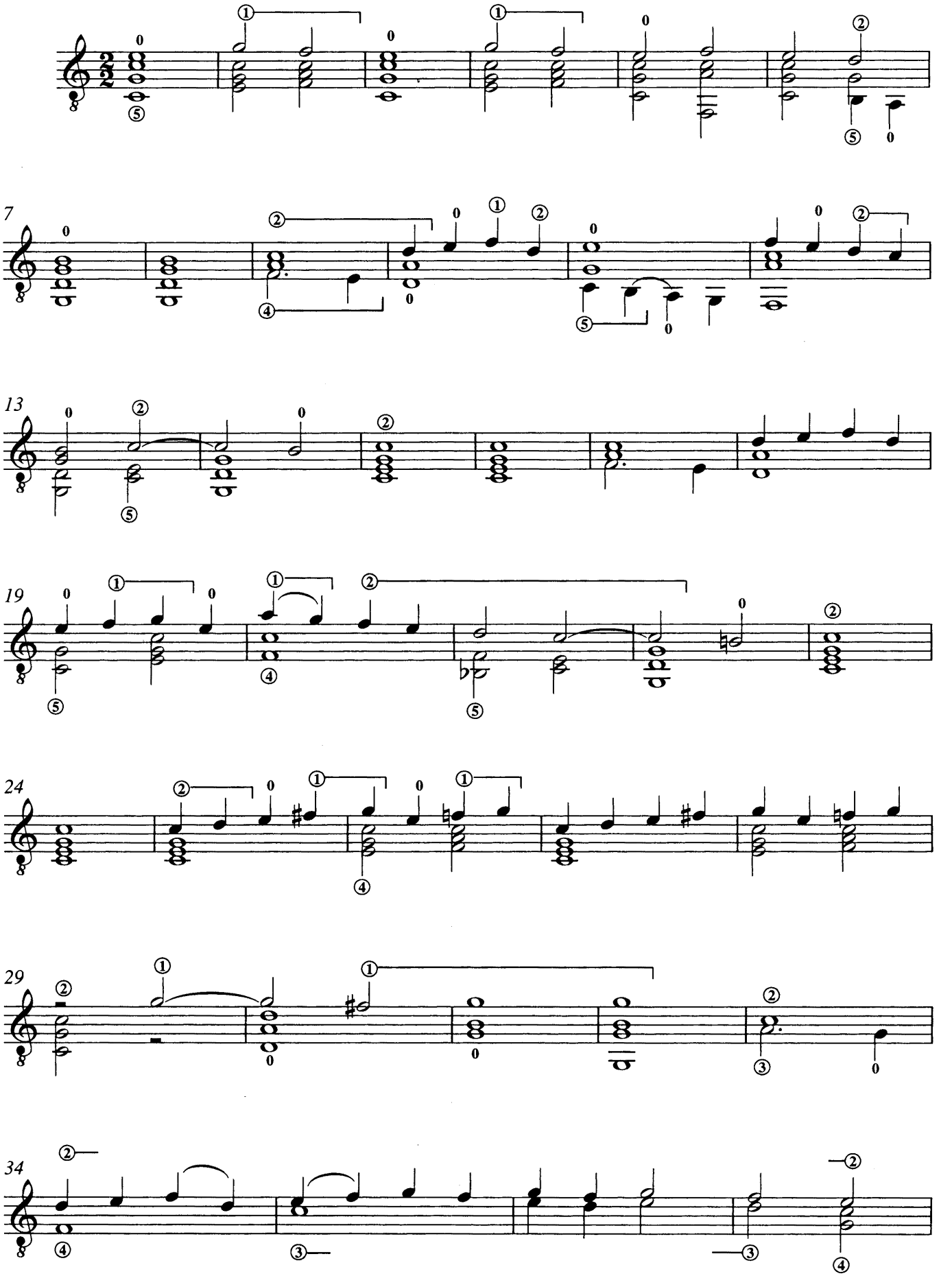
L. de Milán

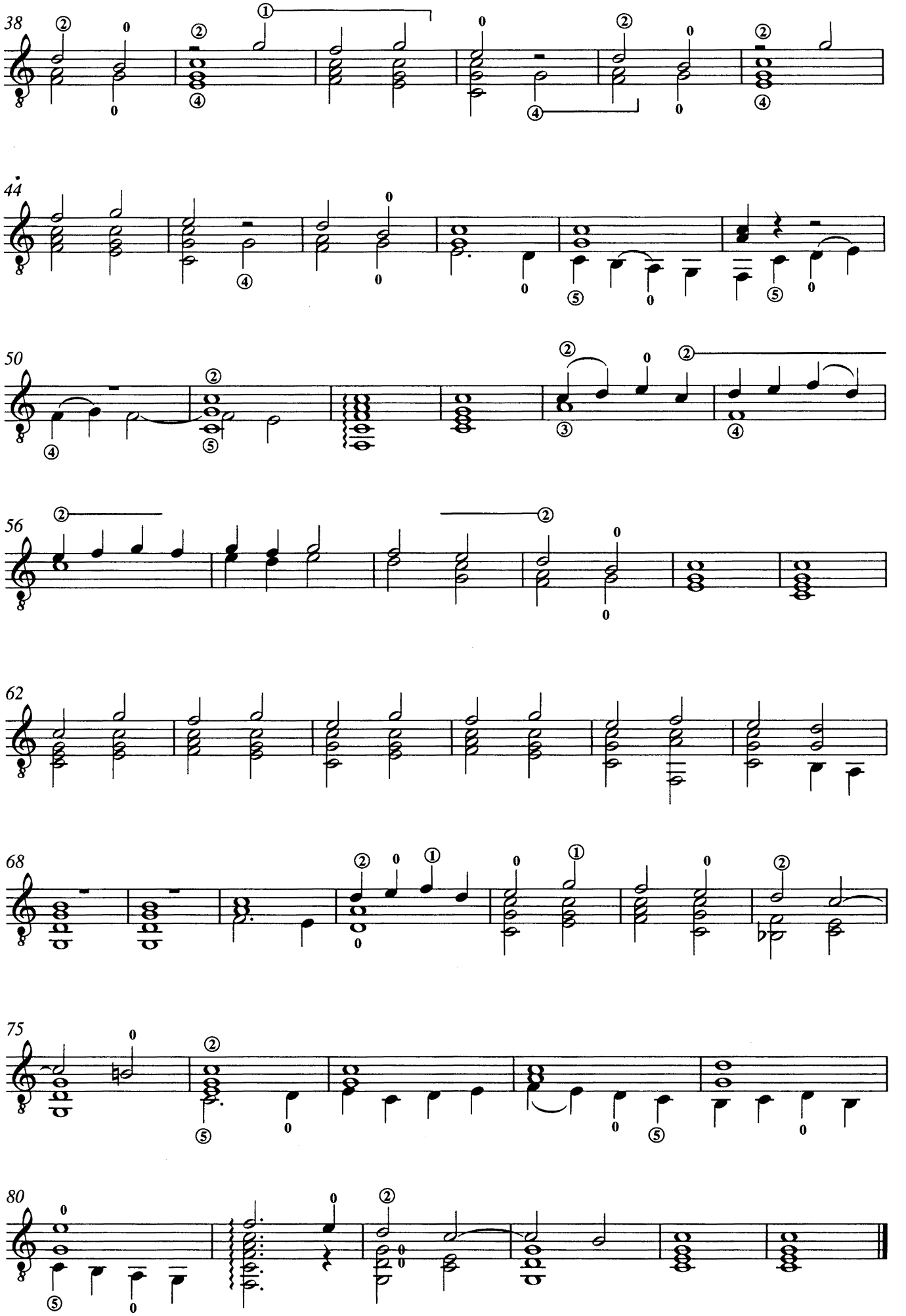
PAVANE II



L. de Milán

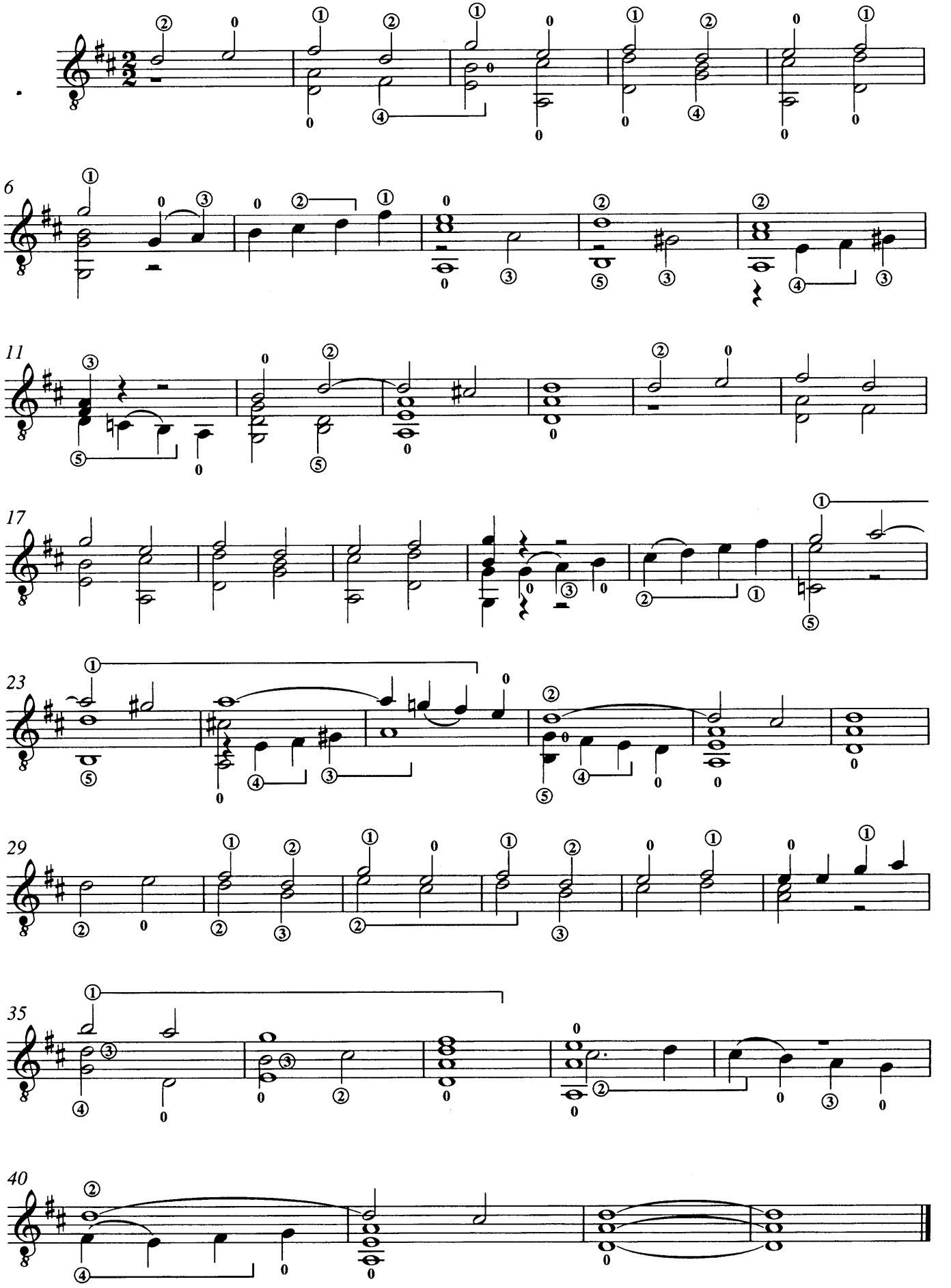
PAVANE III




38
44
50
56
62
68
75
80

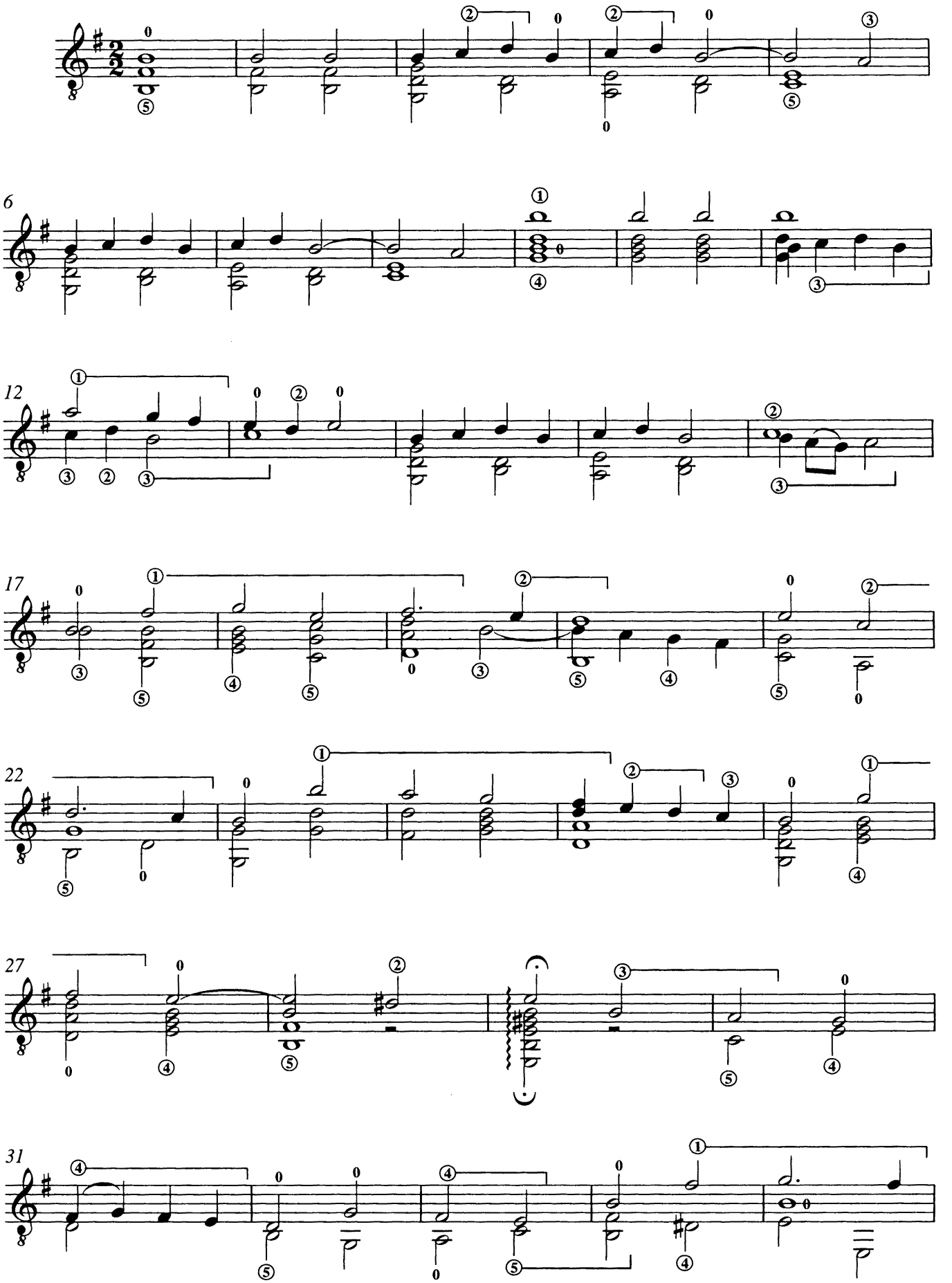
L. de Milán

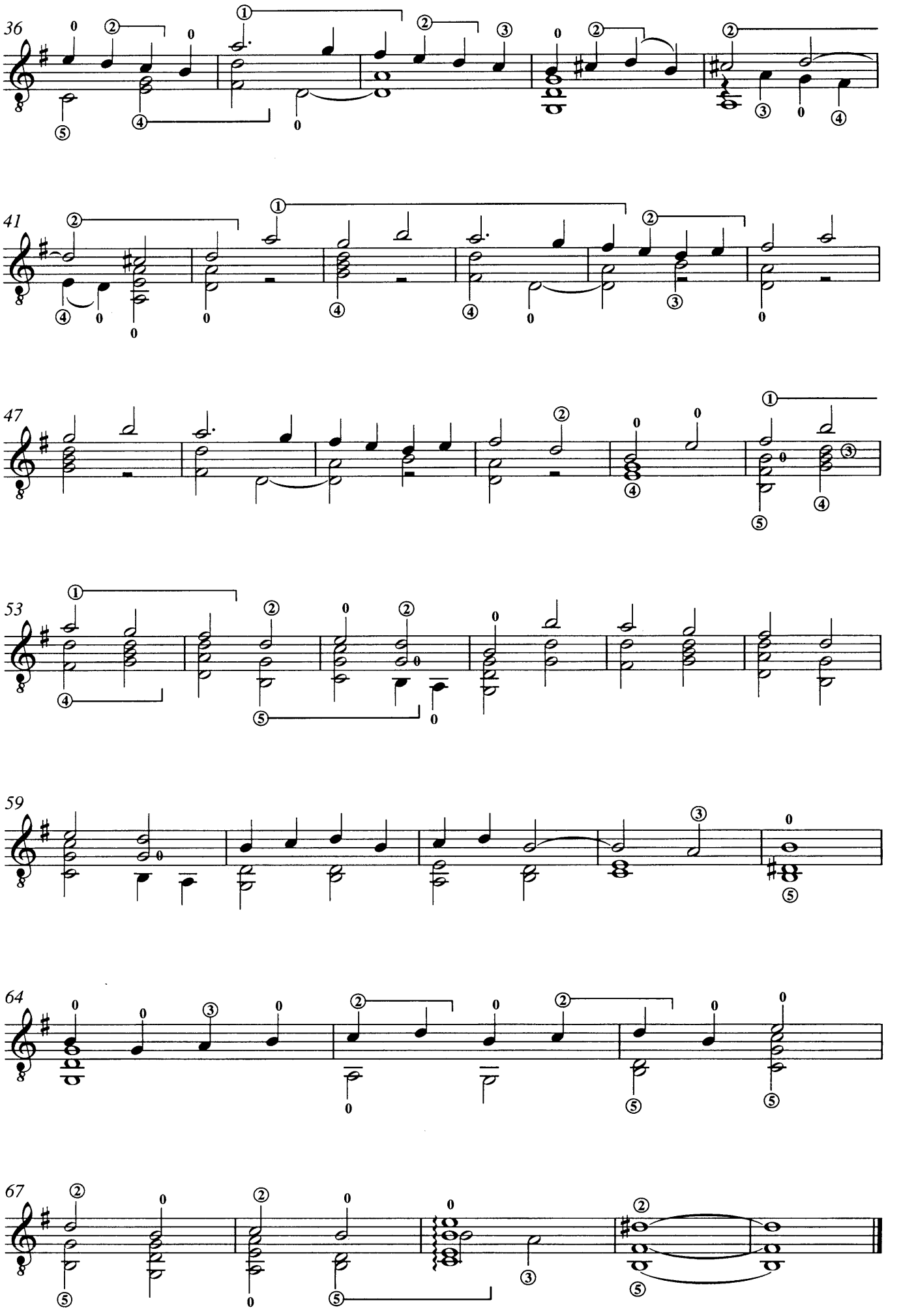
PAVANE IV



L. de Milán

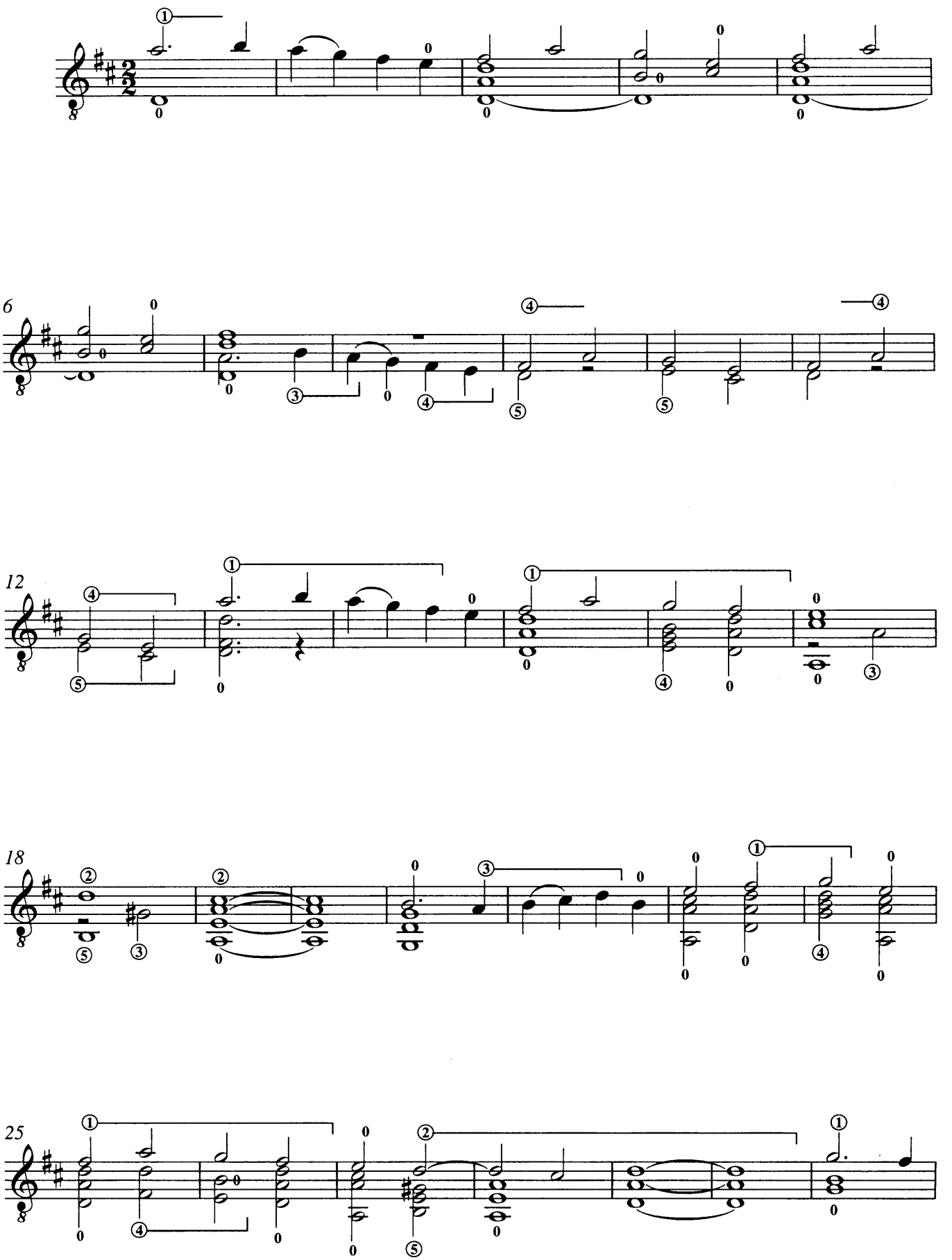
PAVANE V

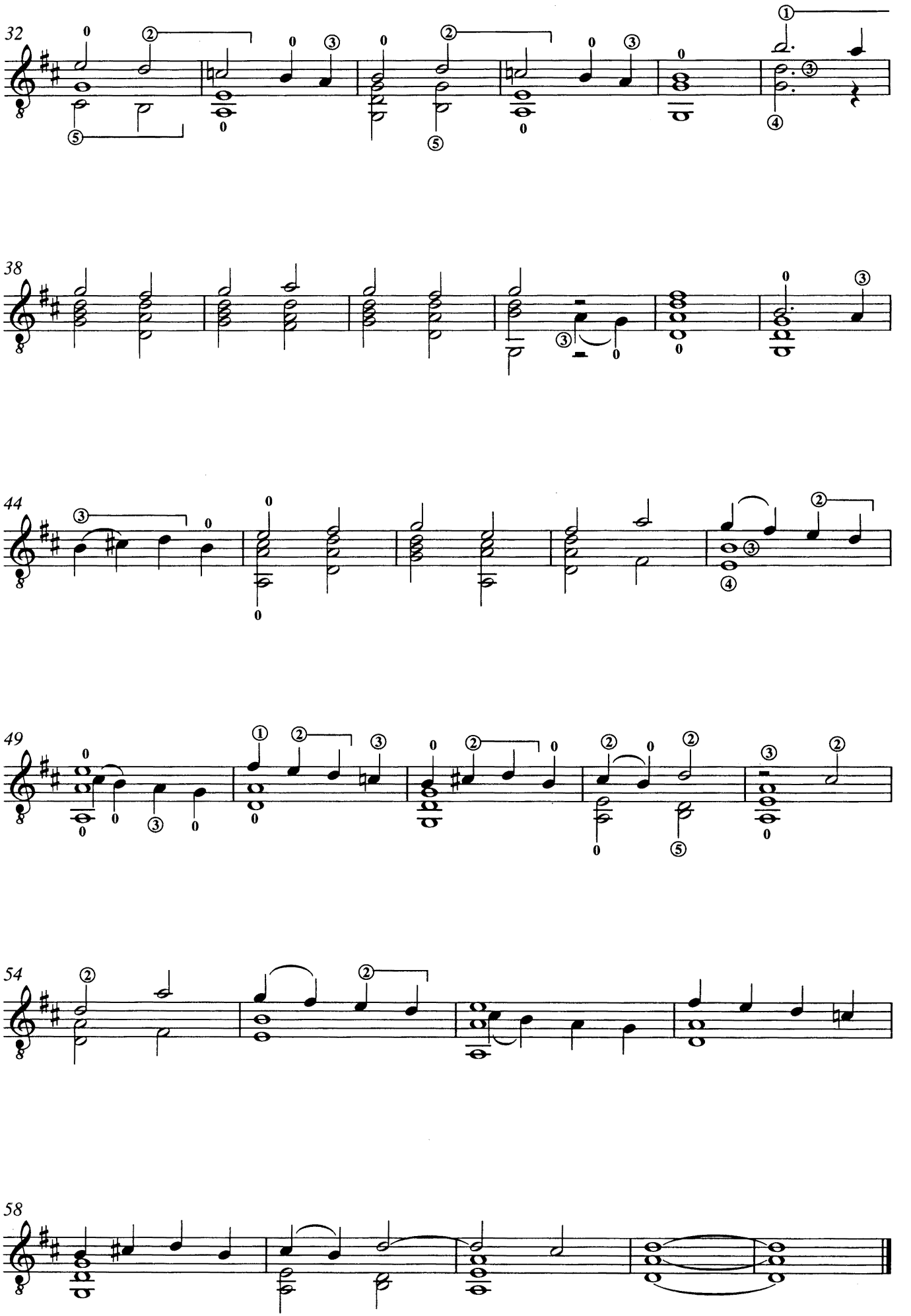



36
41
47
53
59
64
67

L. de Milán

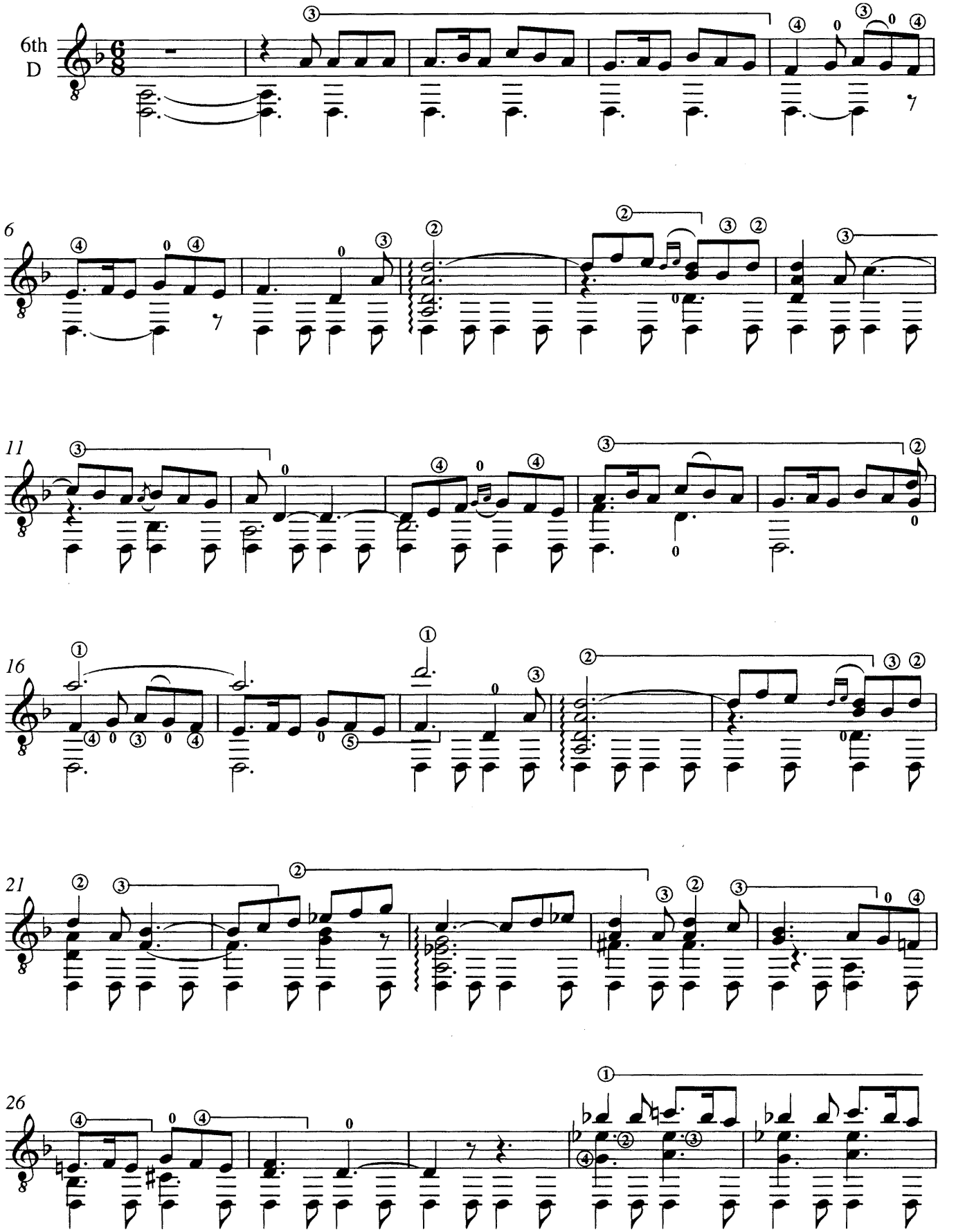
PAVANE VI

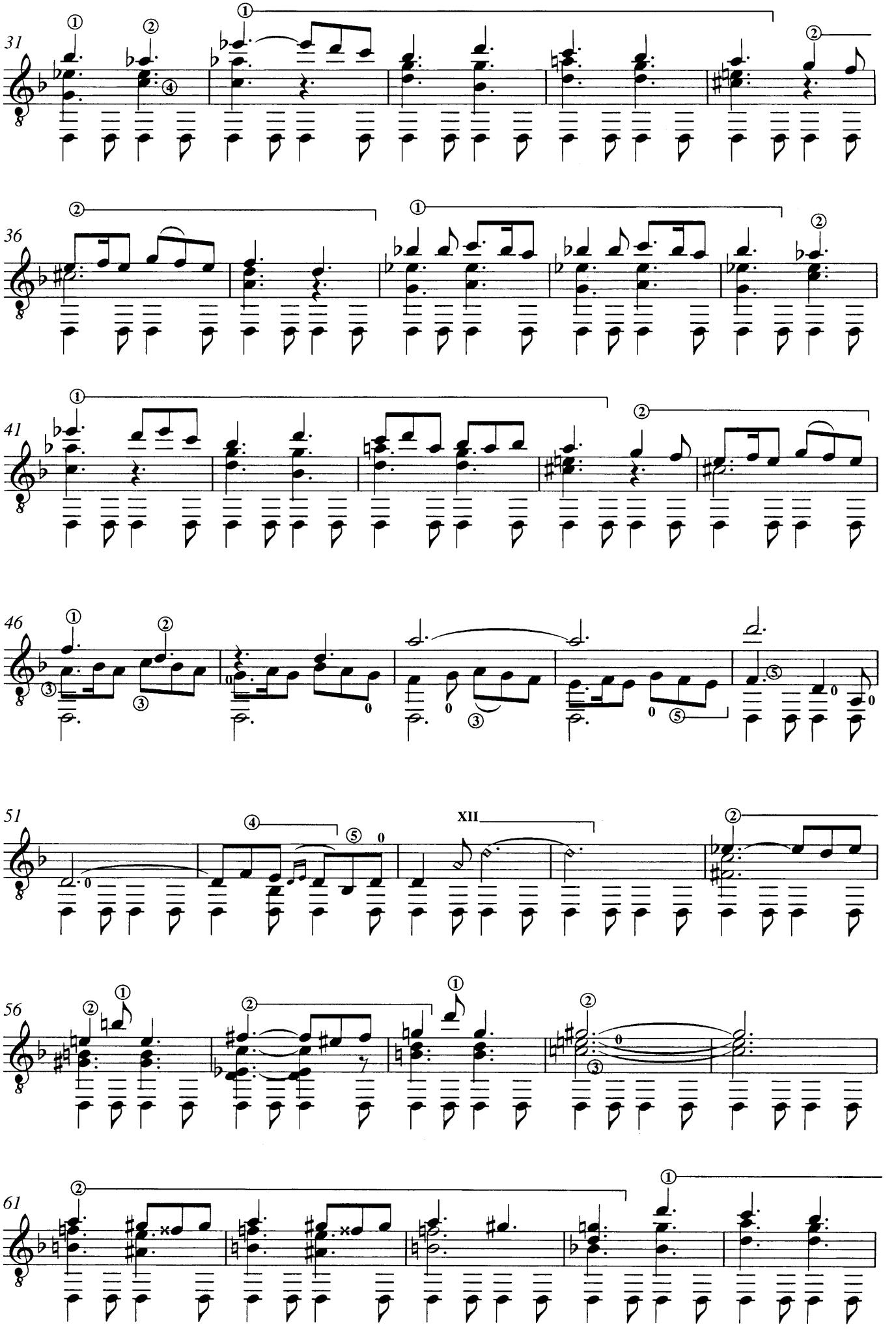


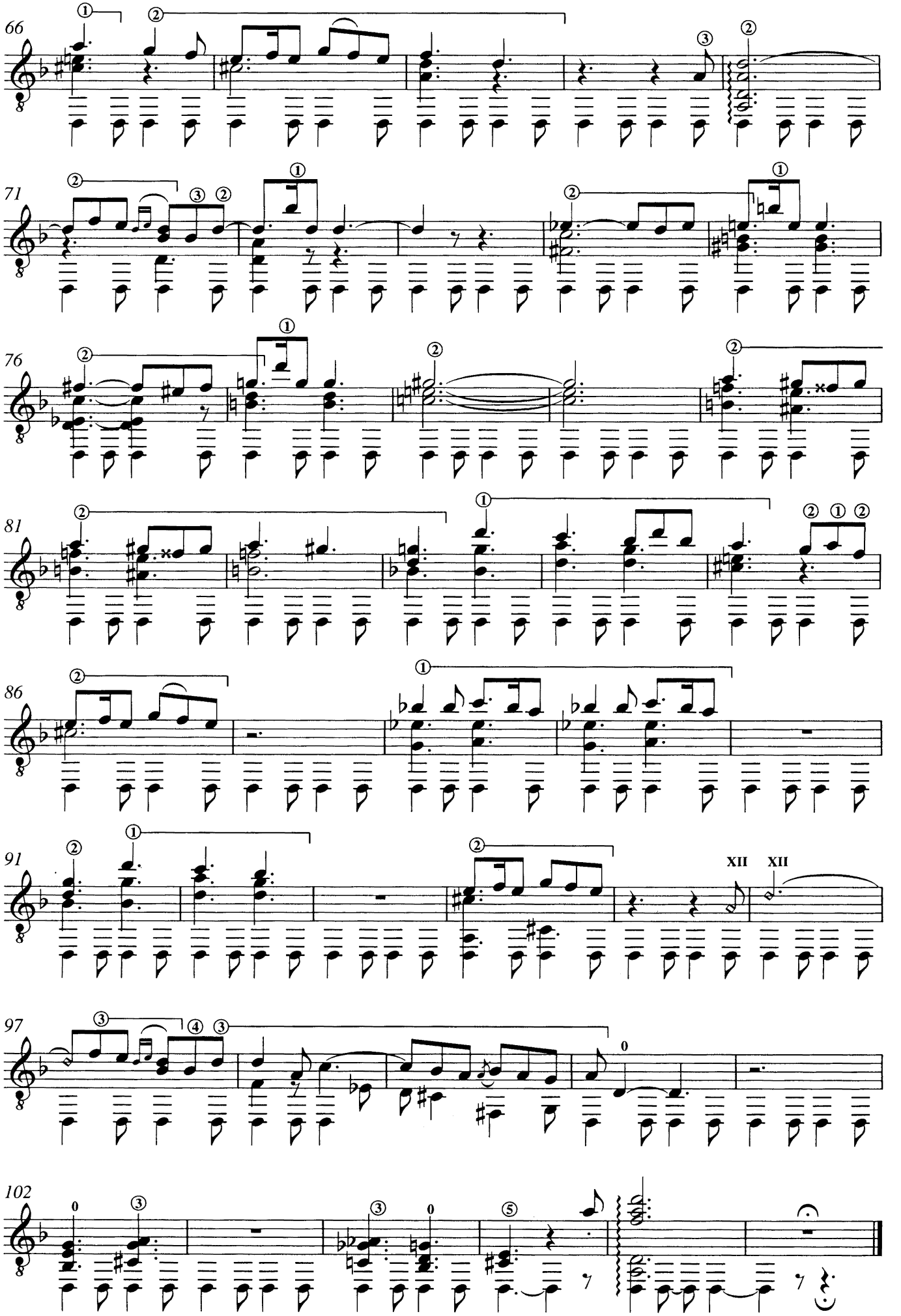

32
38
44
49
54
58

M. Mussorgsky

THE OLD CASTLE

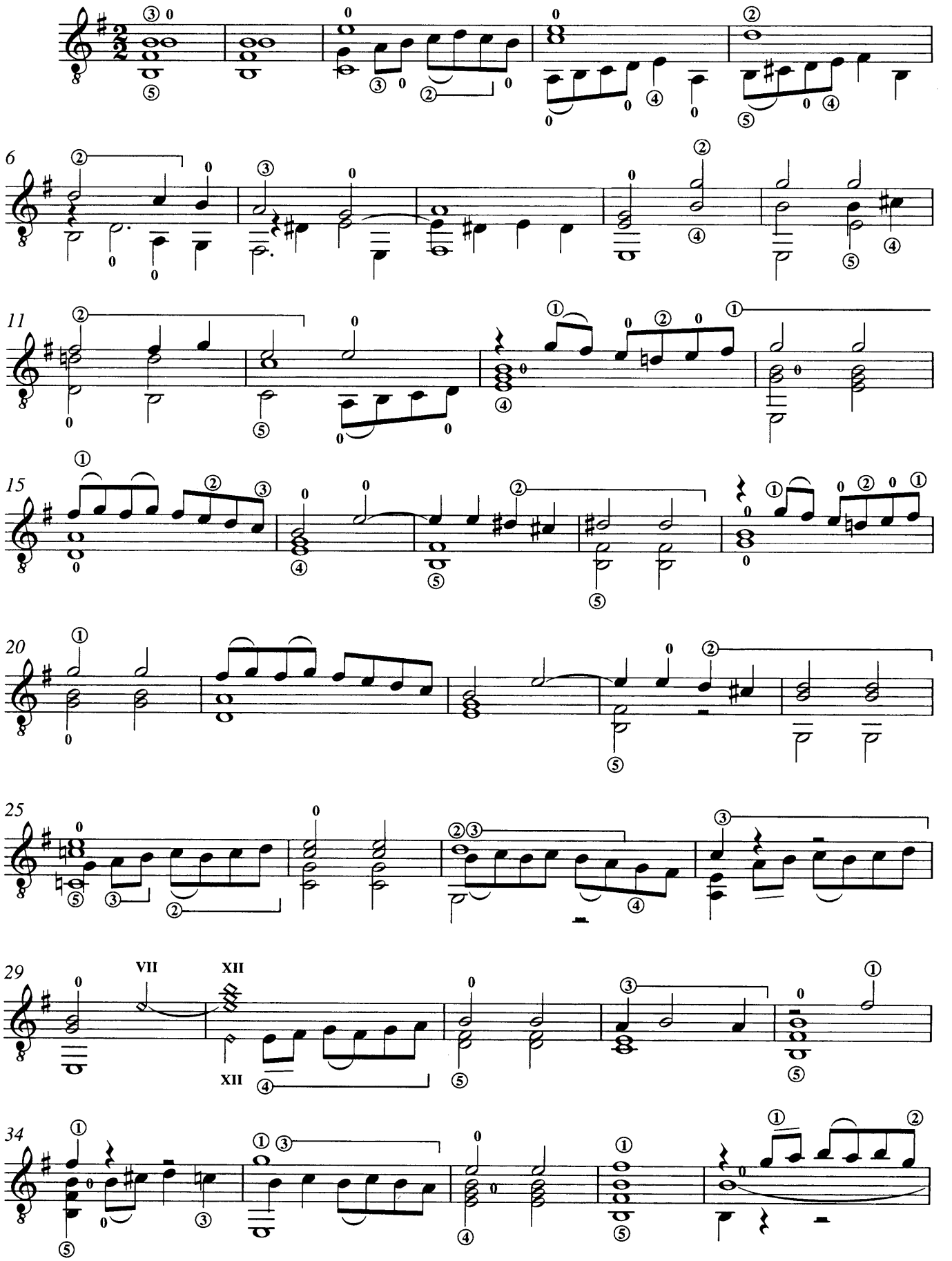


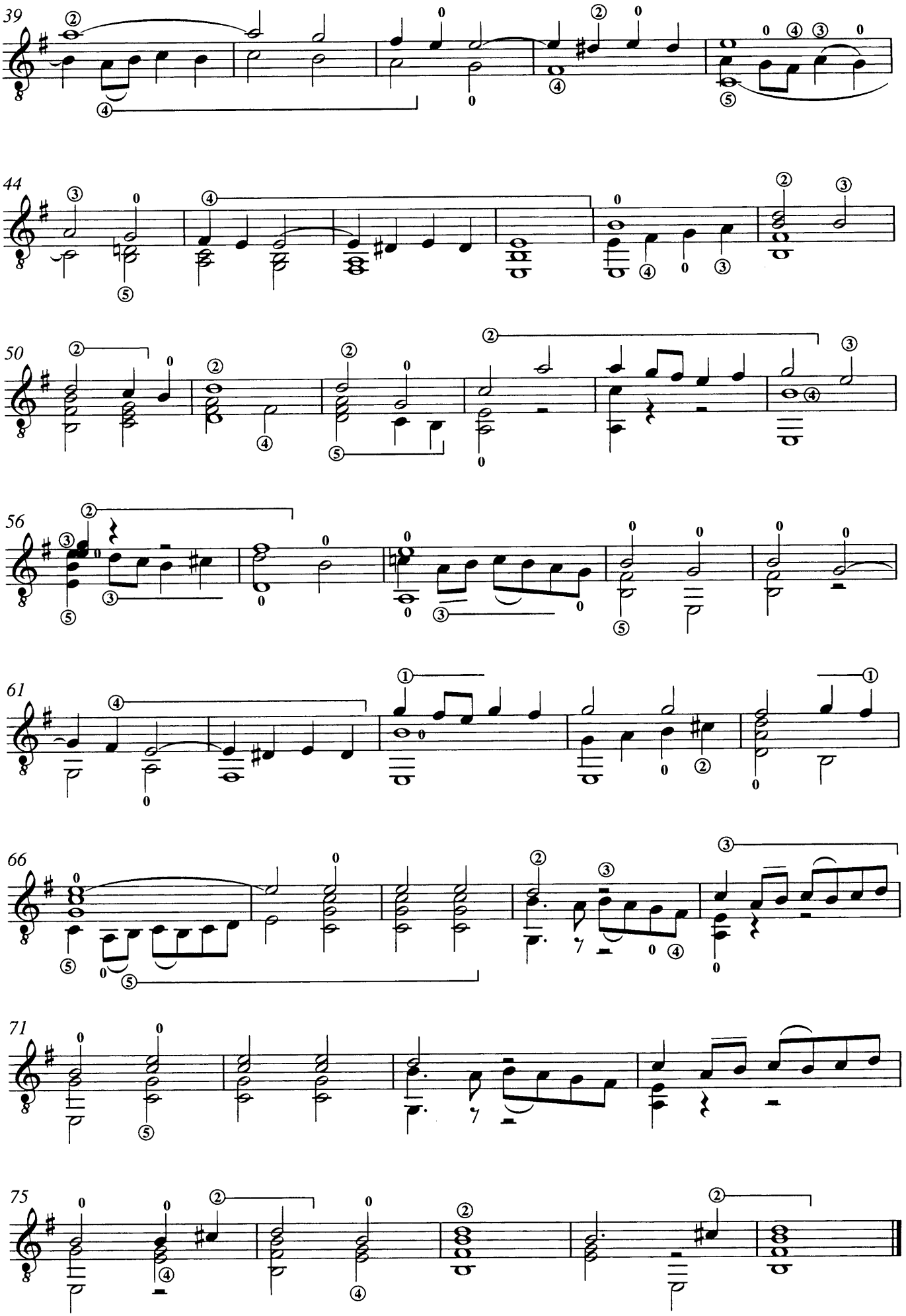

31
36
41
46
51
XII
56
61


66
71
76
81
86
91
XII
XII
97
102

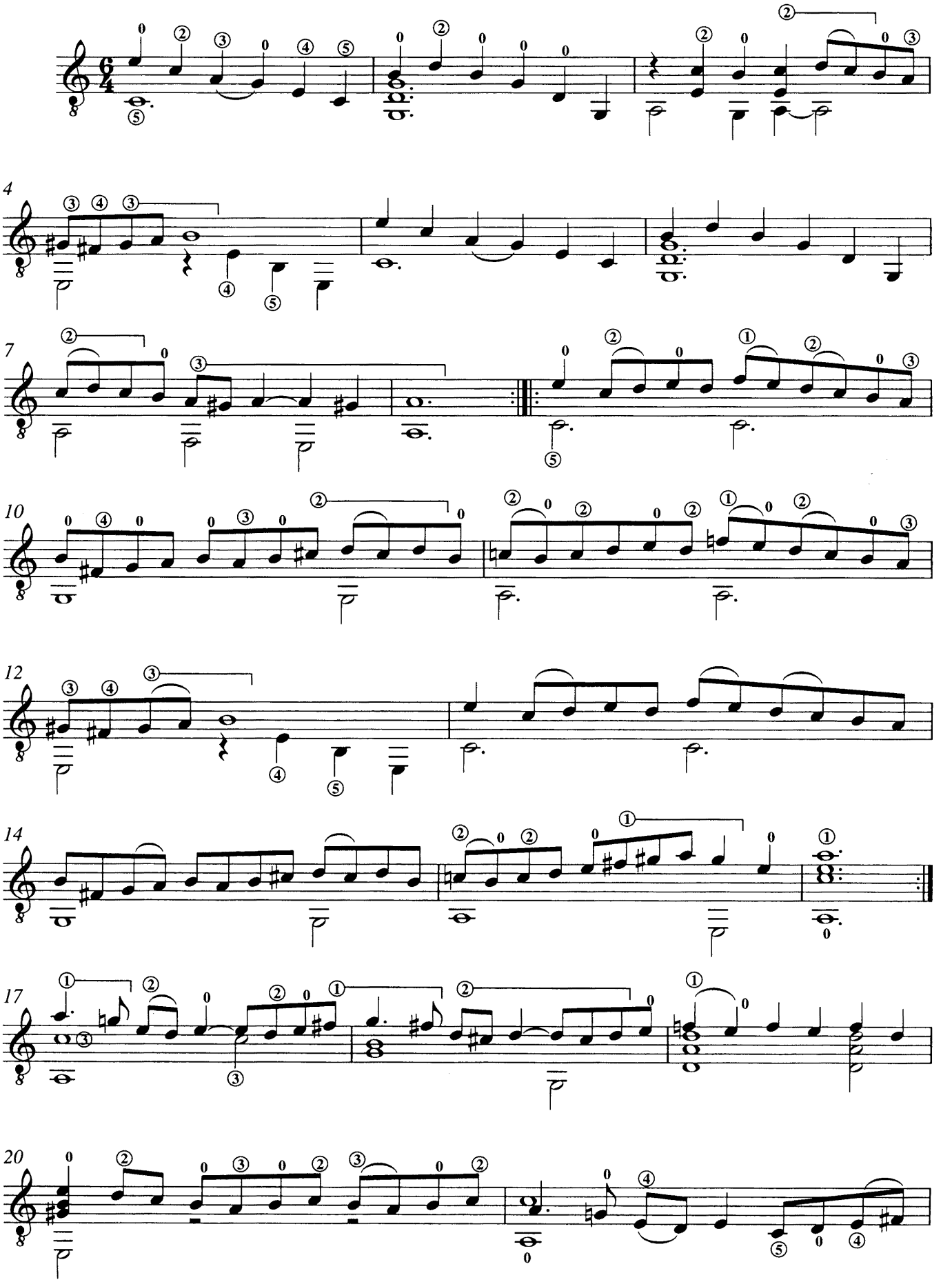
L. de Narváez

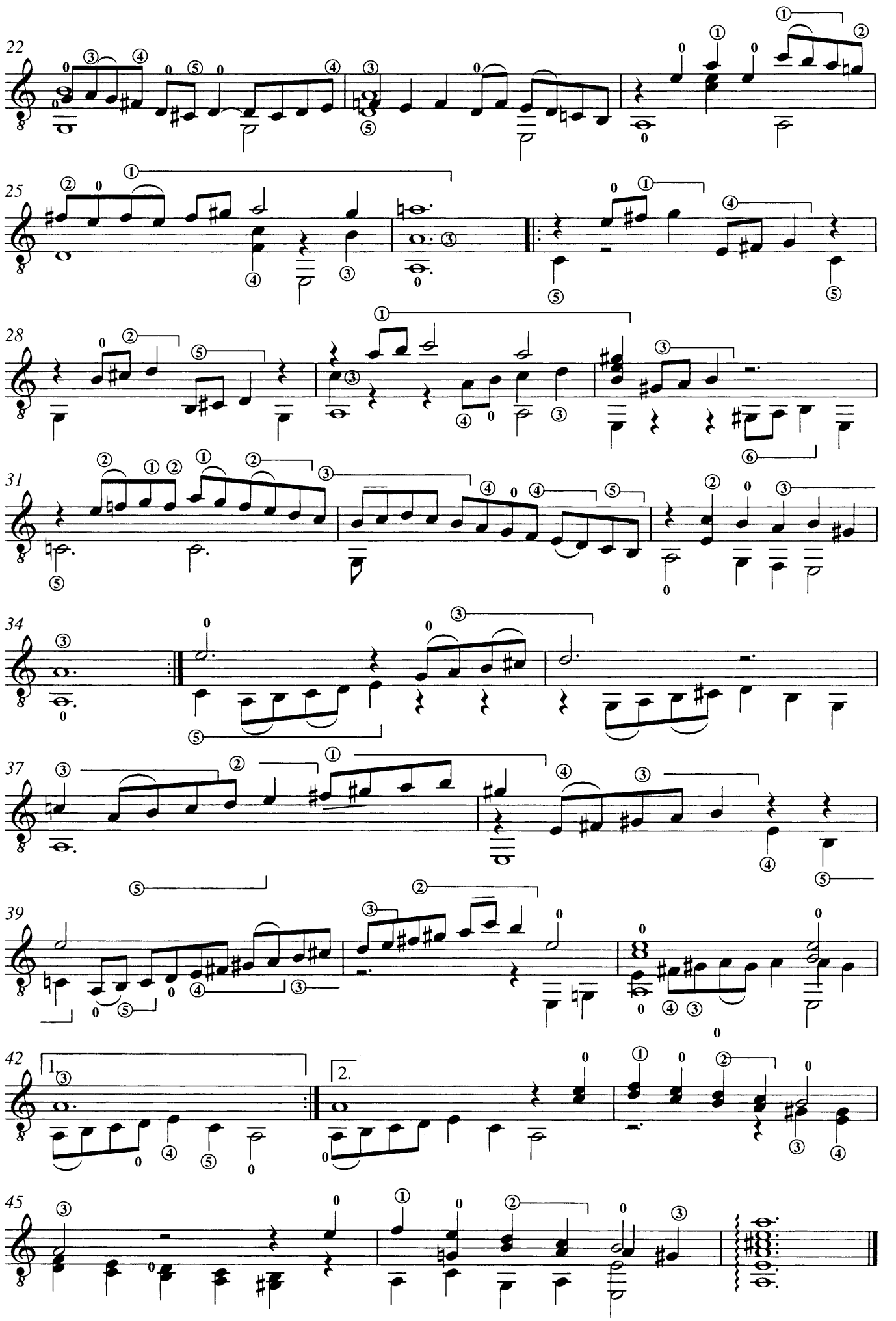
CANCIÓN DEL EMPERADOR




39
44
50
56
61
66
71
75

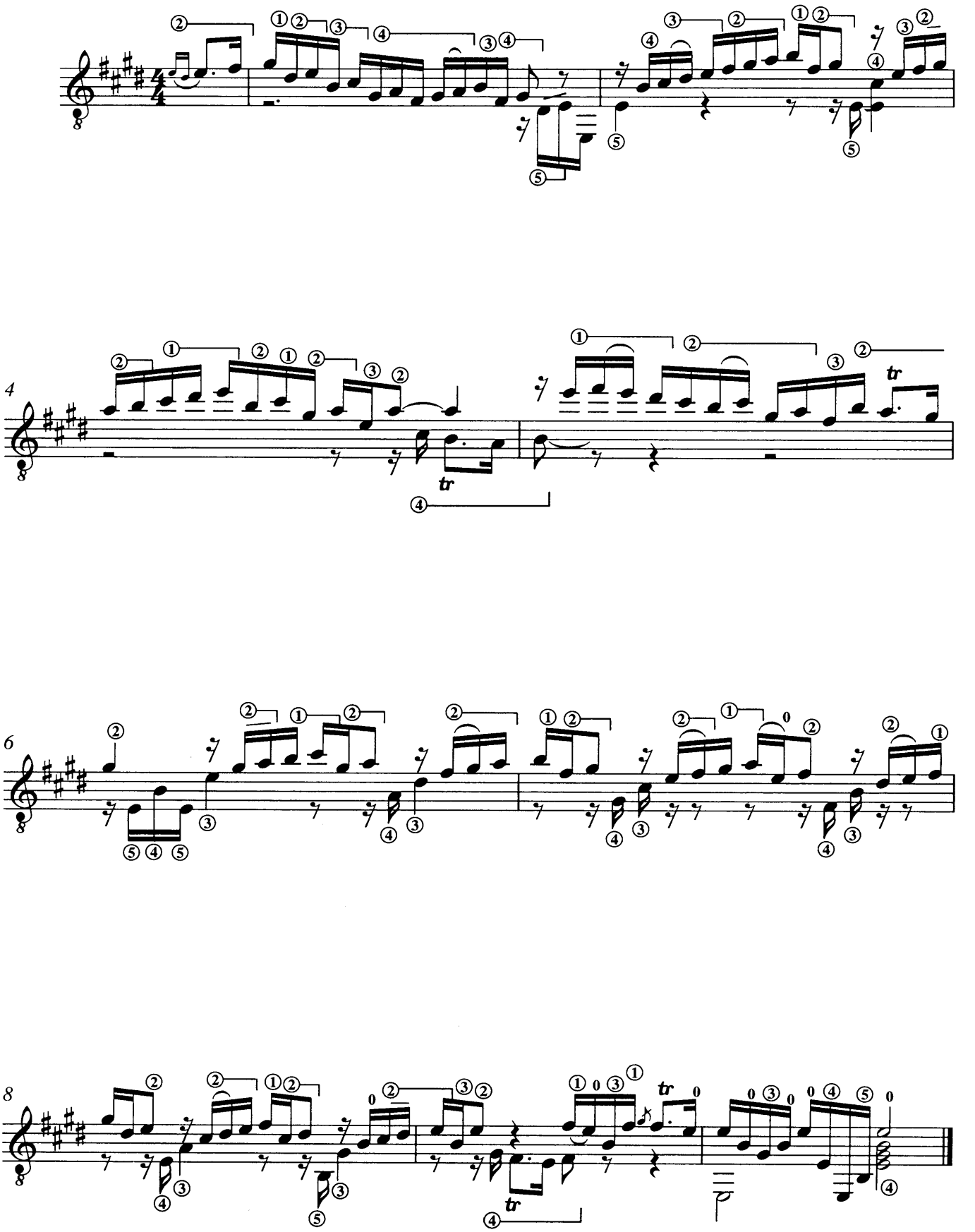
L. de Narváez
DIFERENCIAS sobre "Guárdame las vacas"



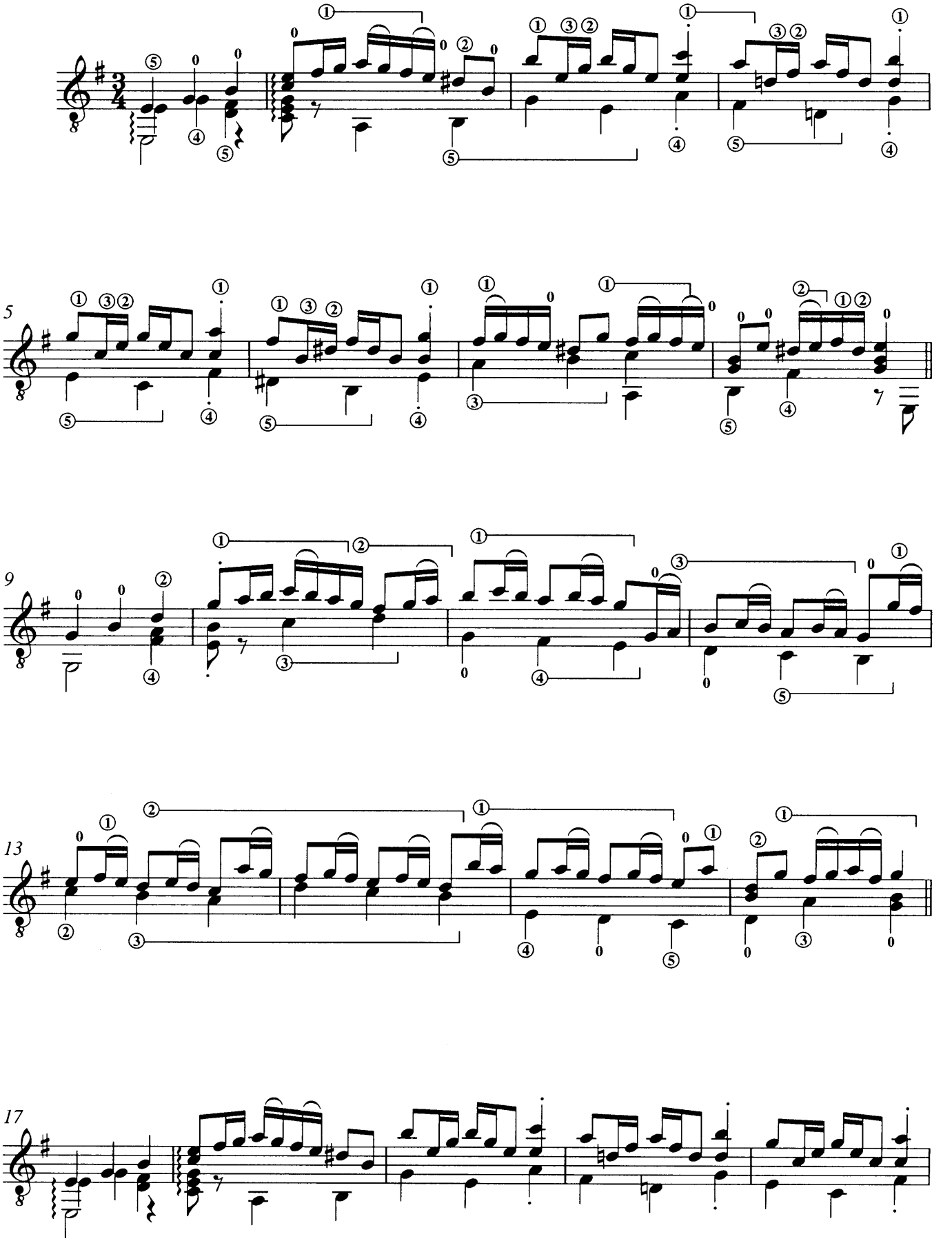


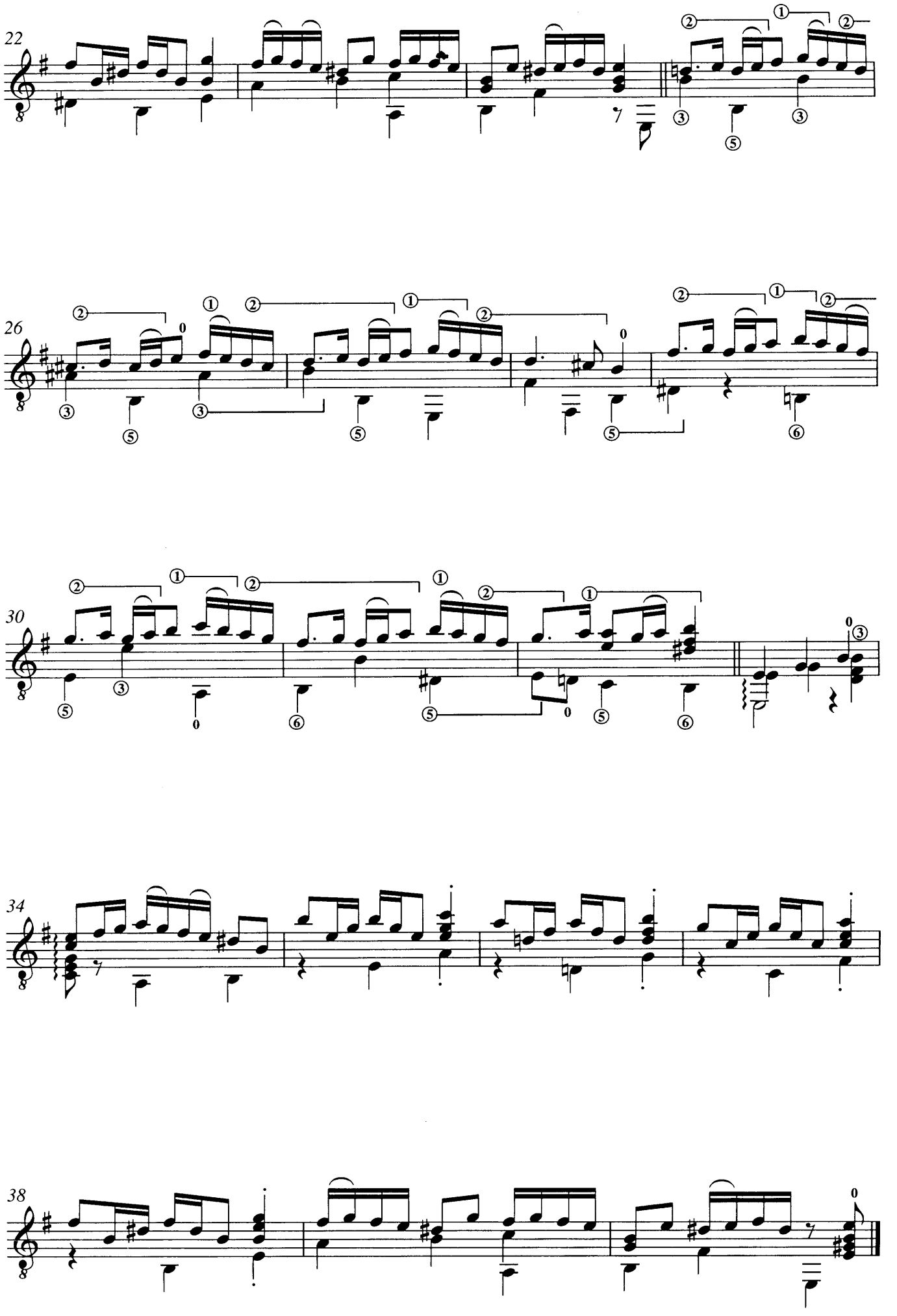
H. Purcell

PRELUDE

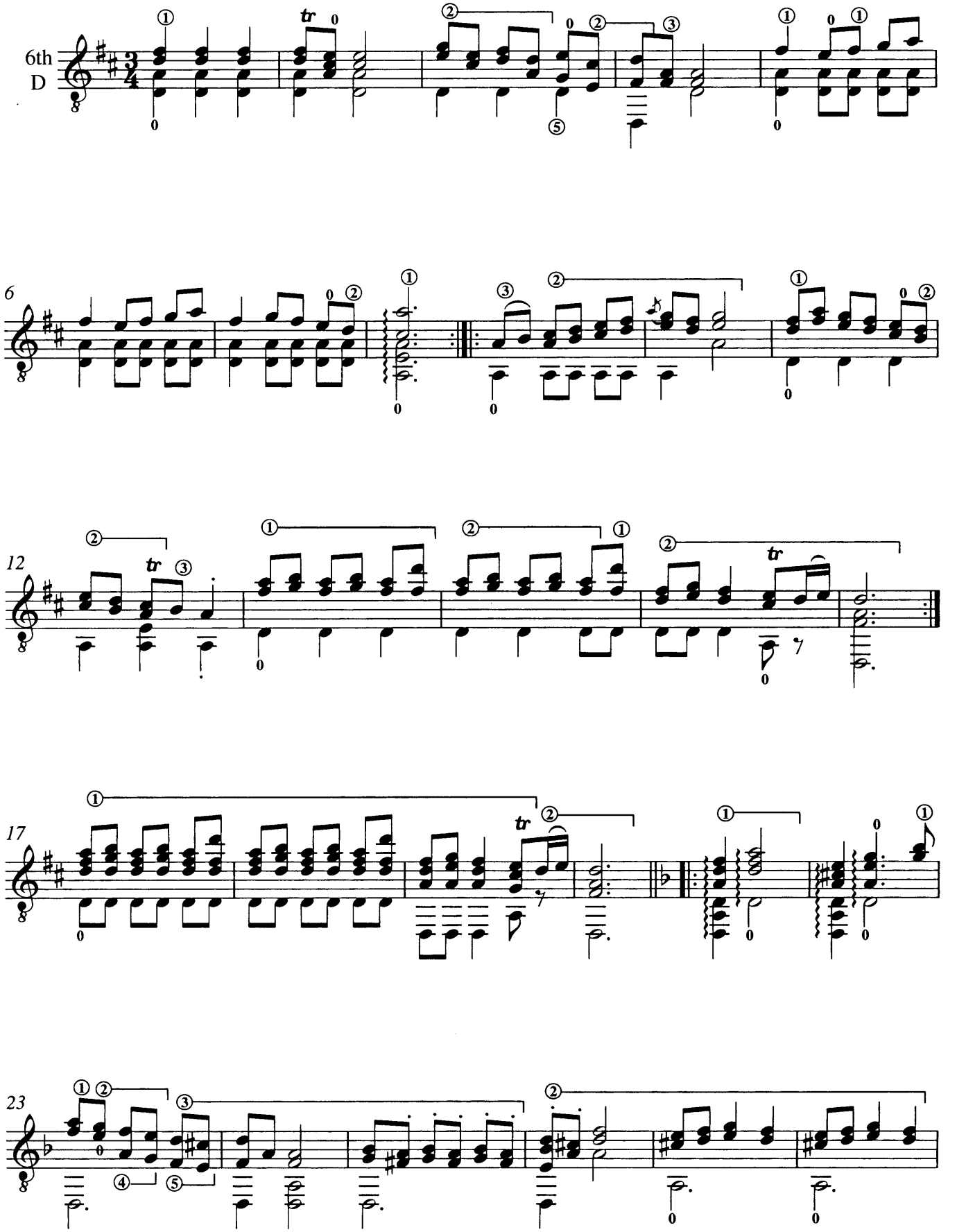


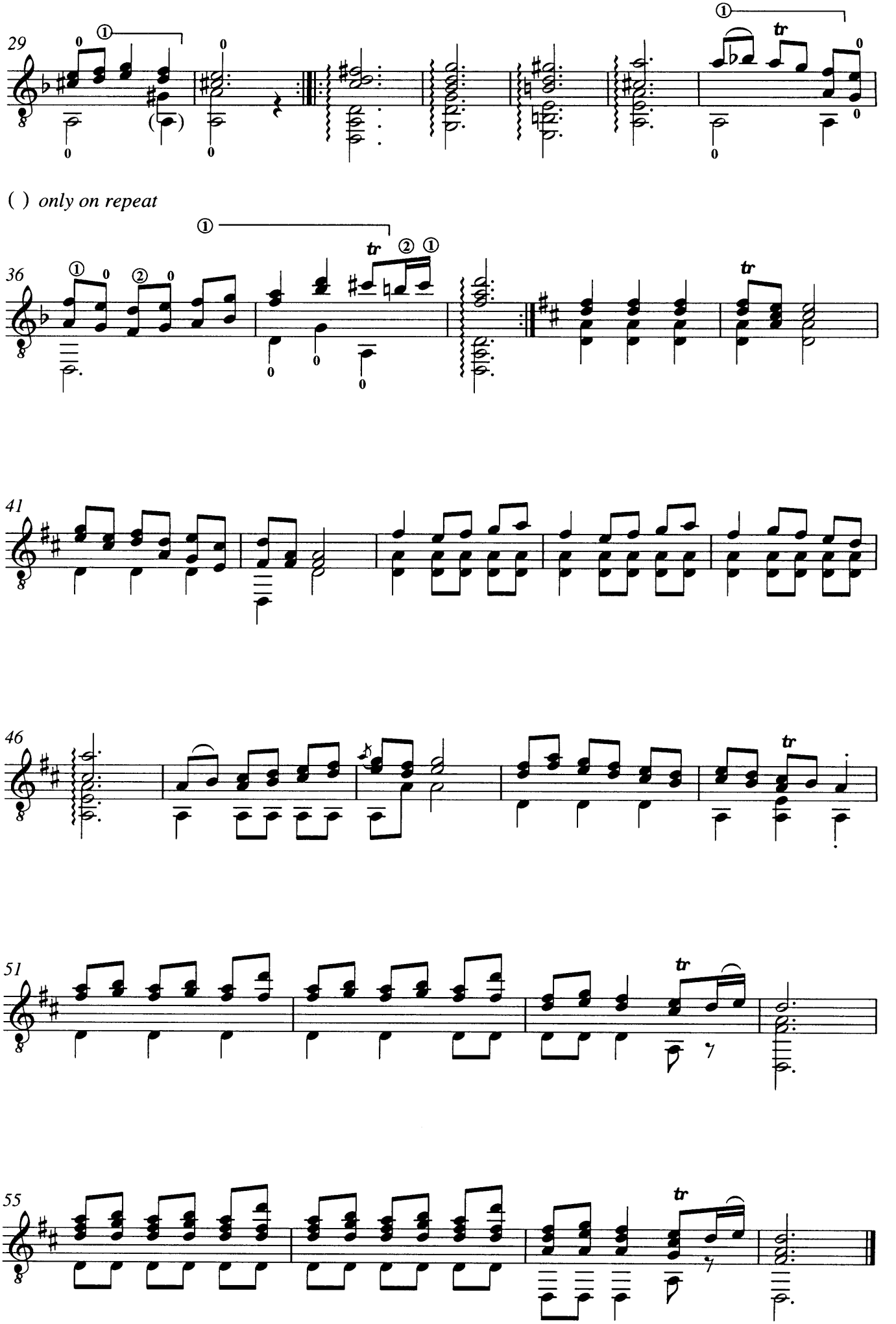
H. Purcell
RONDO




22
26
30
34
38

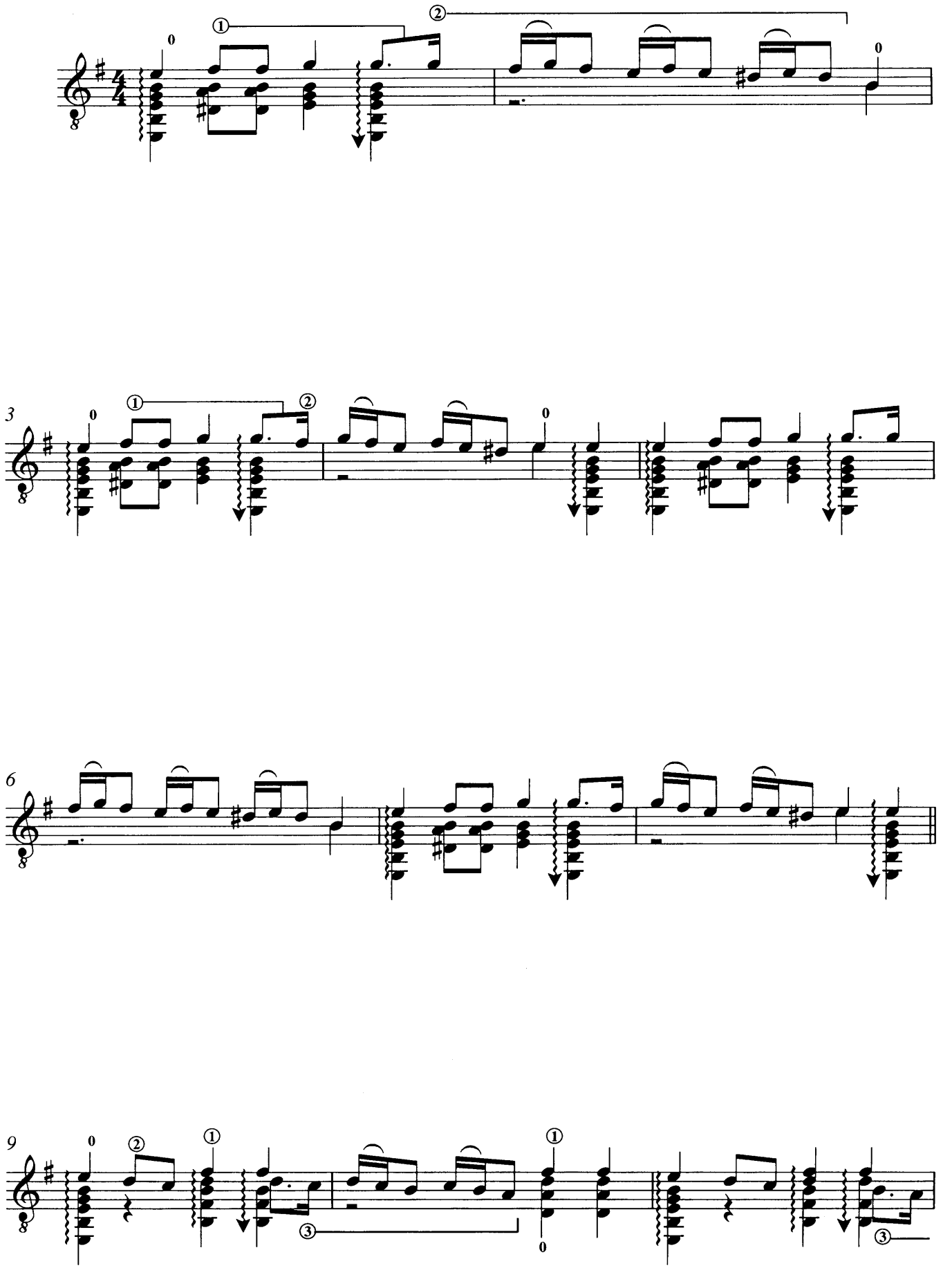
J. Ph. Rameau
MENUET

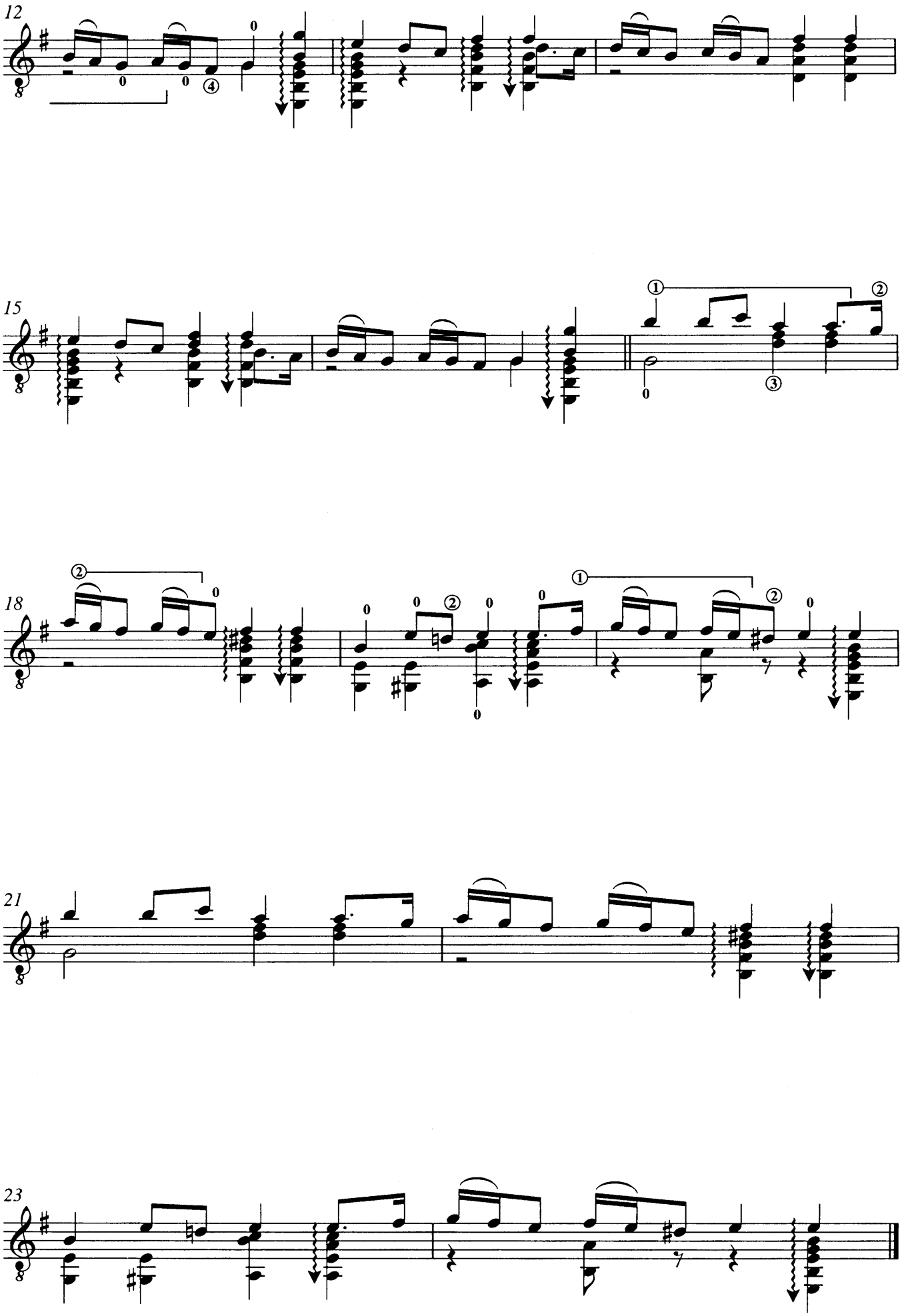



29
( ) only on repeat
36
41
46
51
55

L. Roncalli

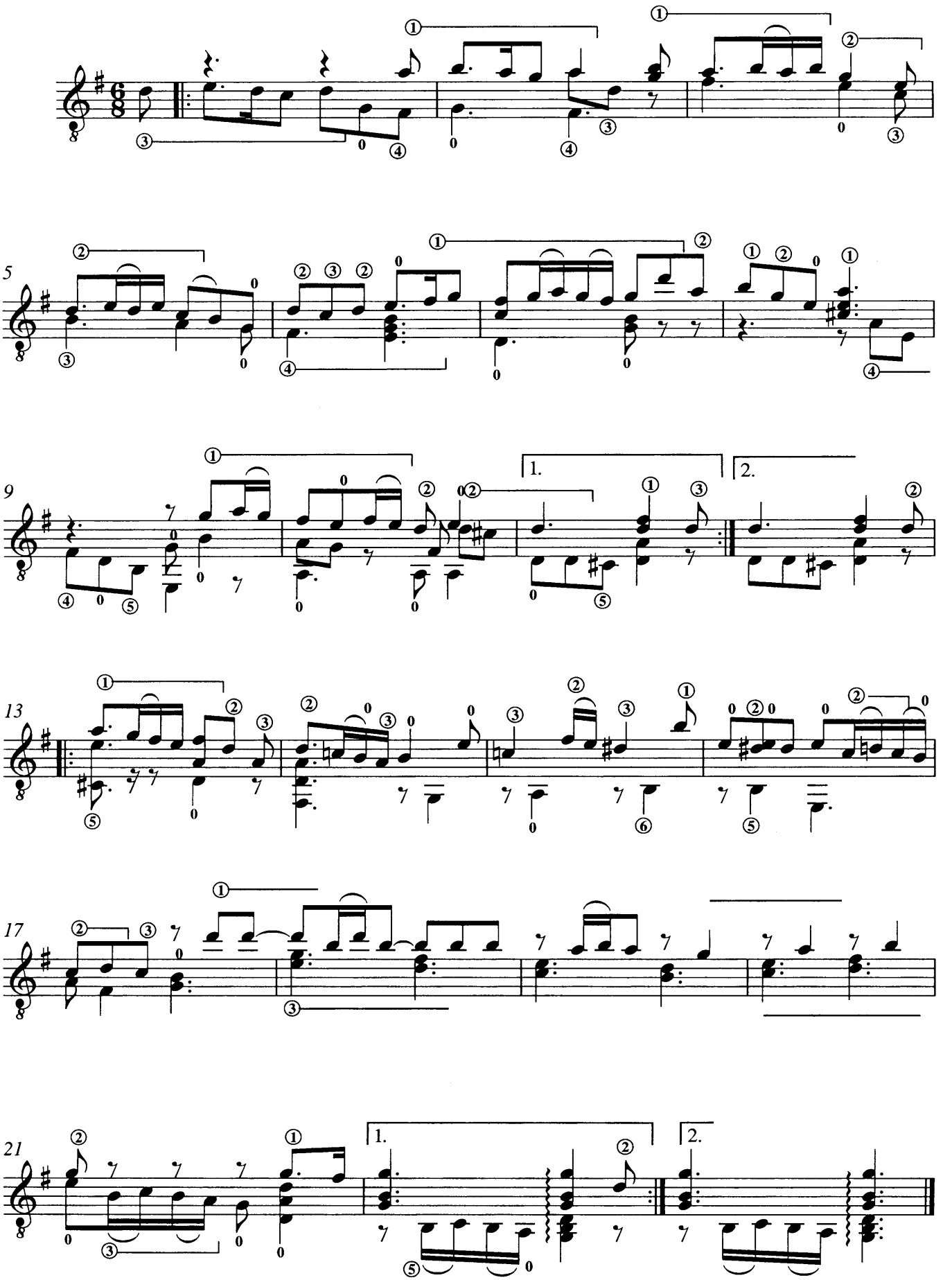
GAVOTTA




12
15
18
21
23

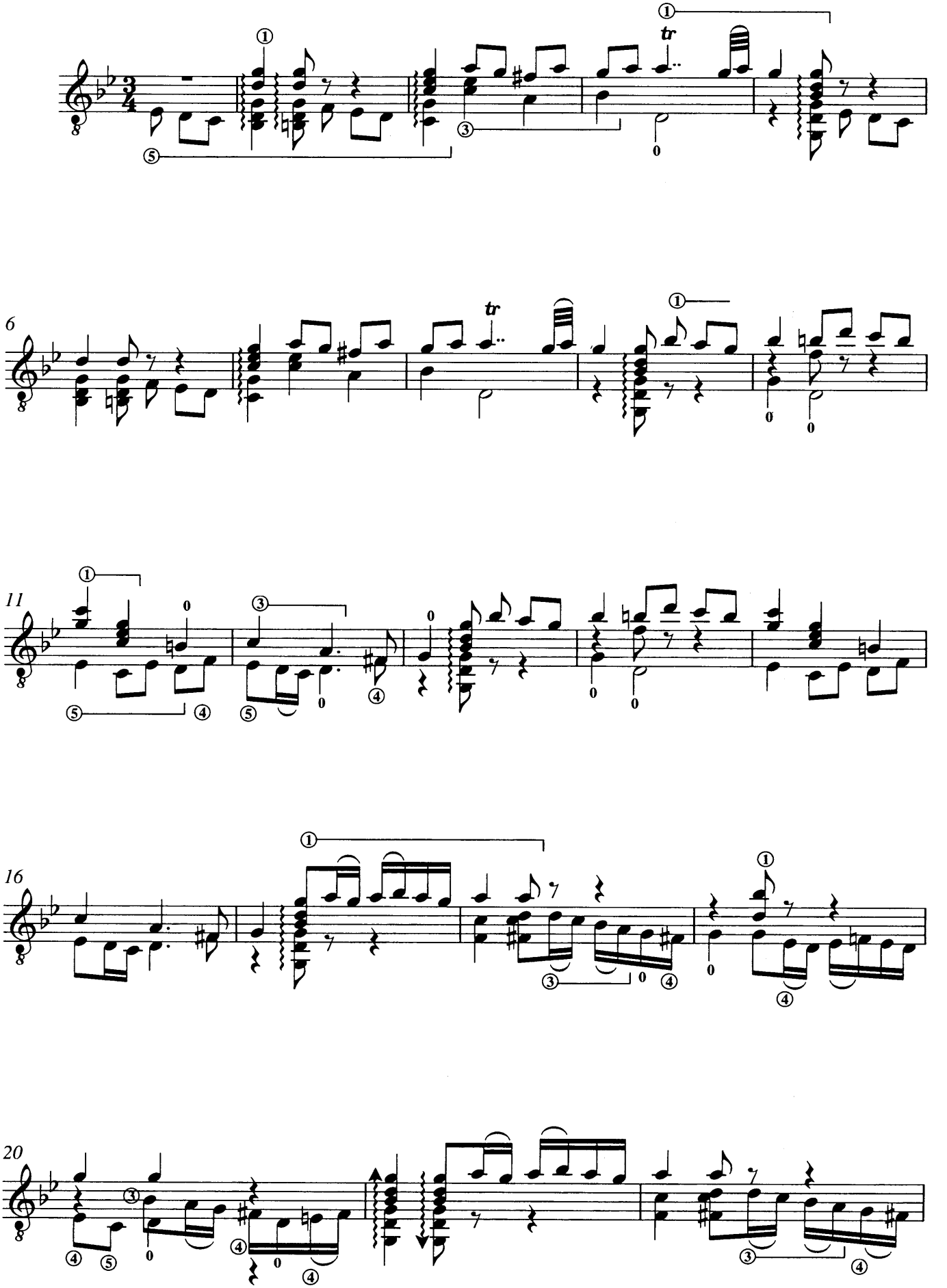
L. Roncalli

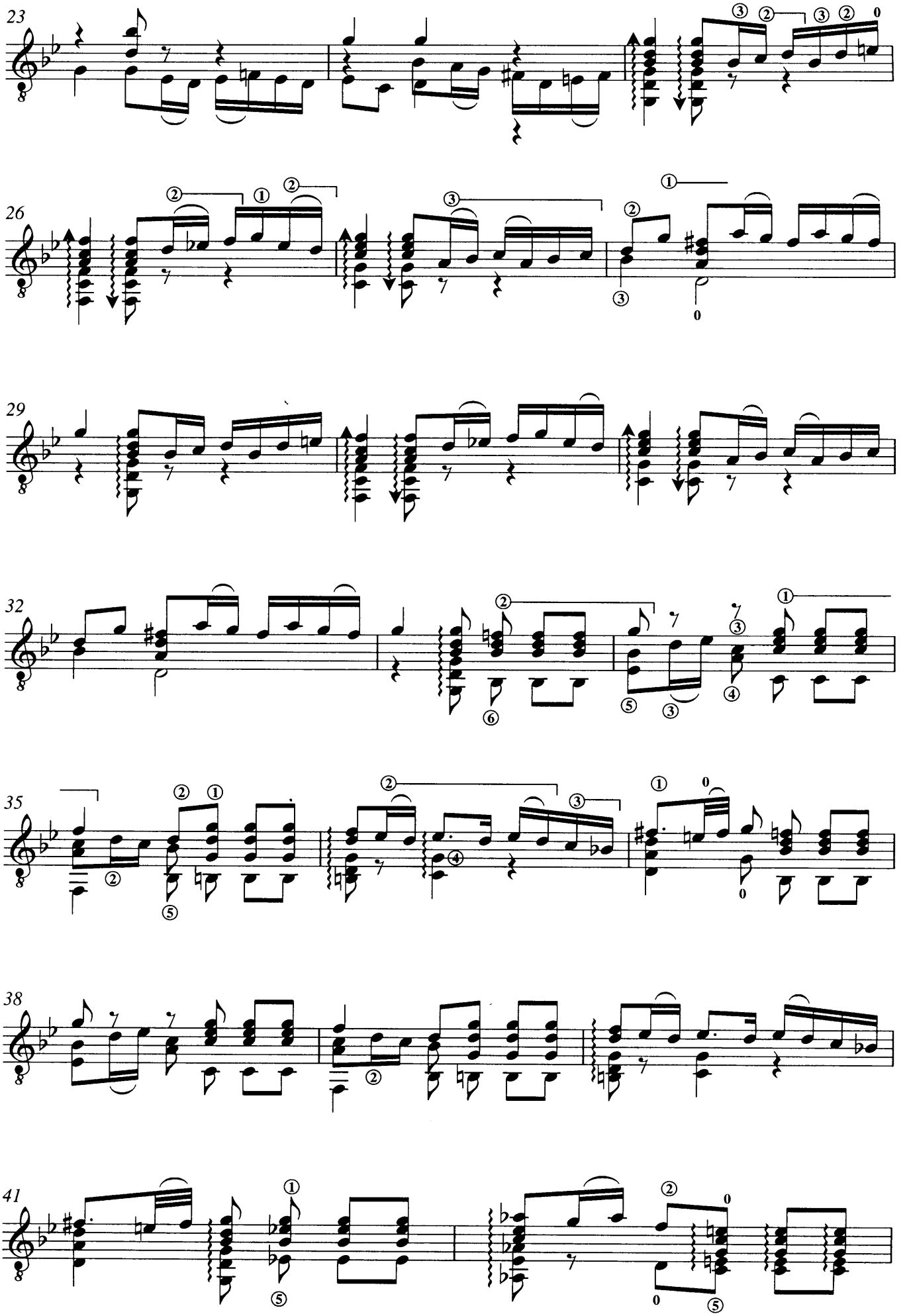
GIGUA

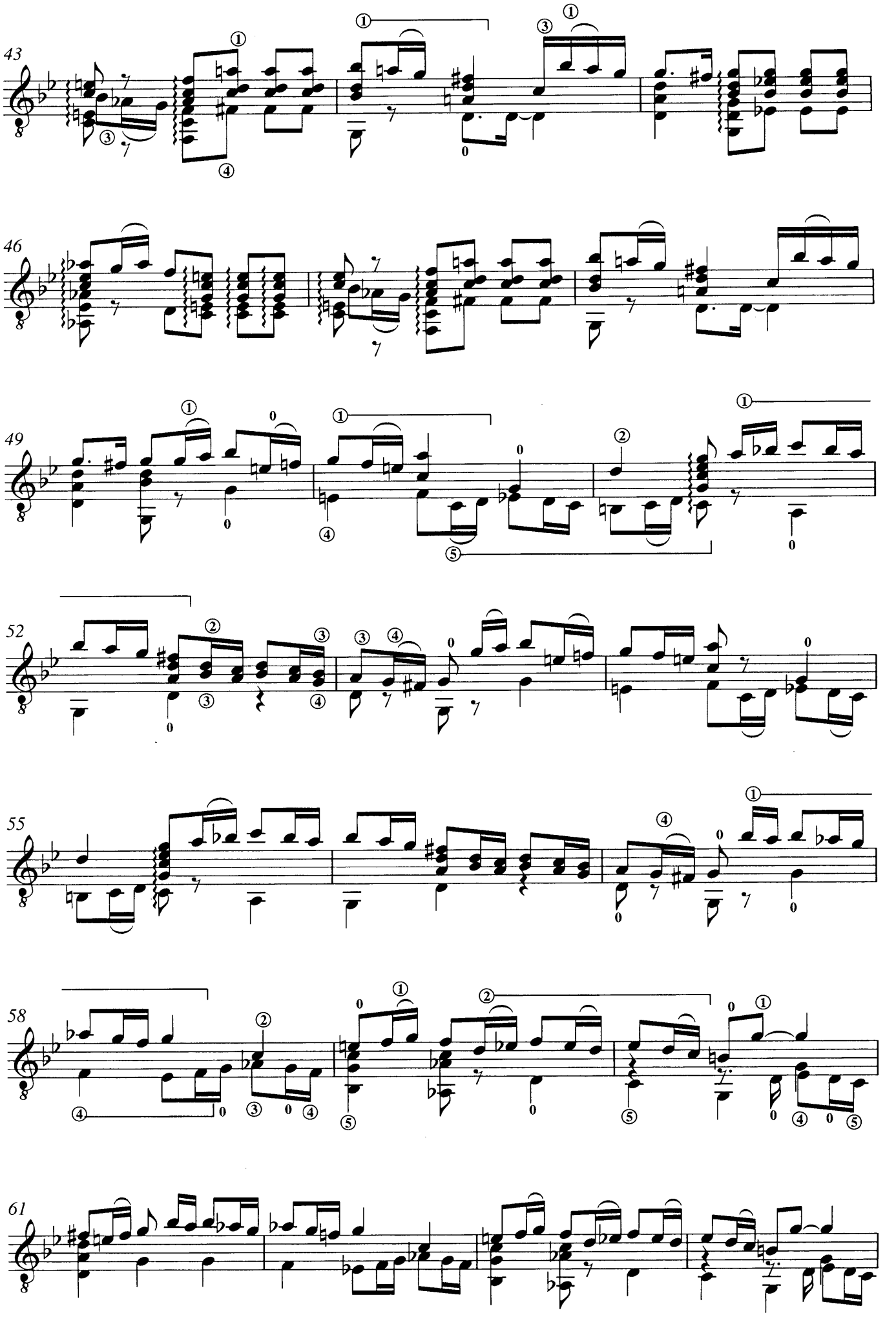


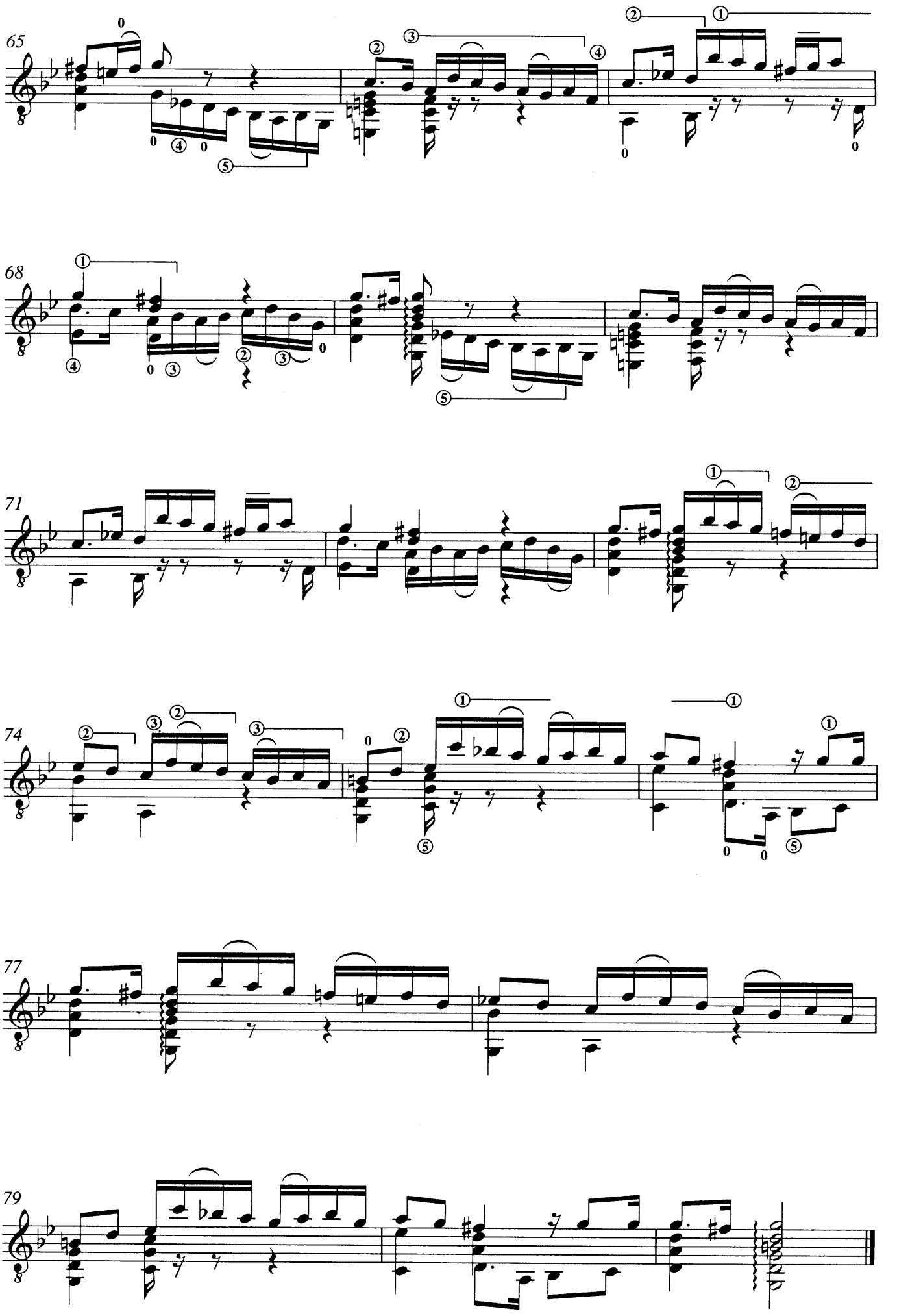
L. Roncalli

PASSACAGLIA



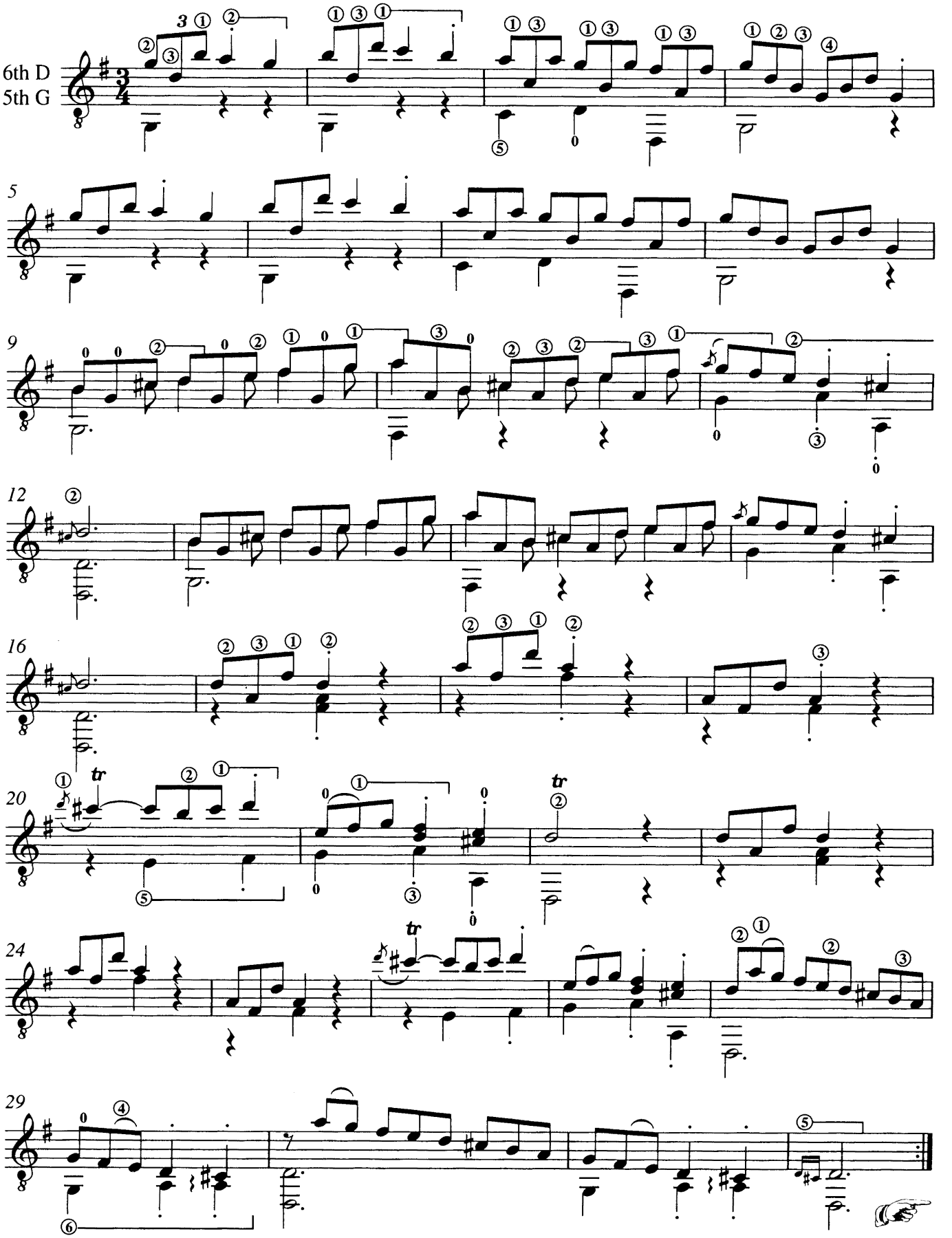

23
26
29
32
35
38
41

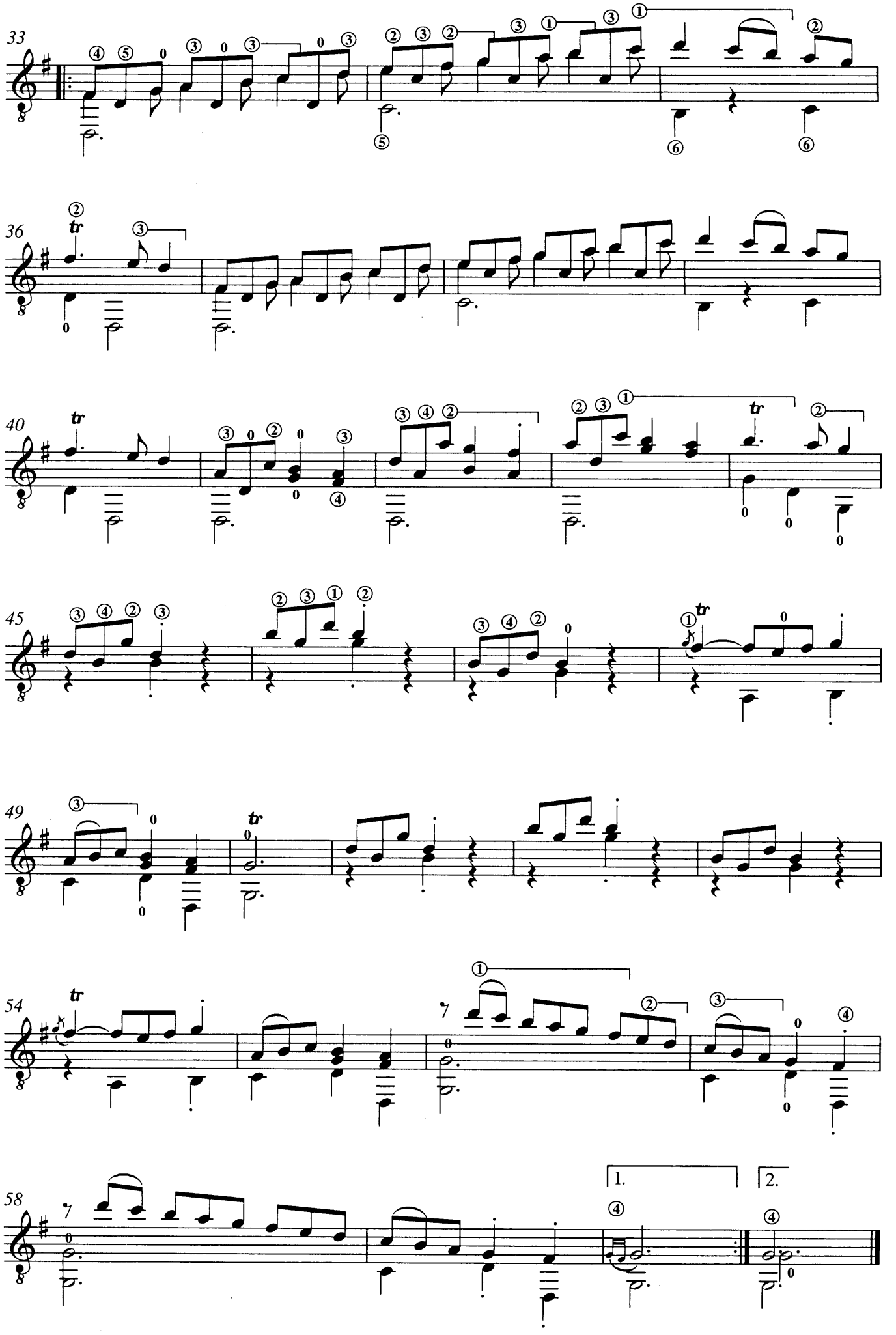

43
46
49
52
55
58
61


65
68
71
74
77
79

D. Scarlatti

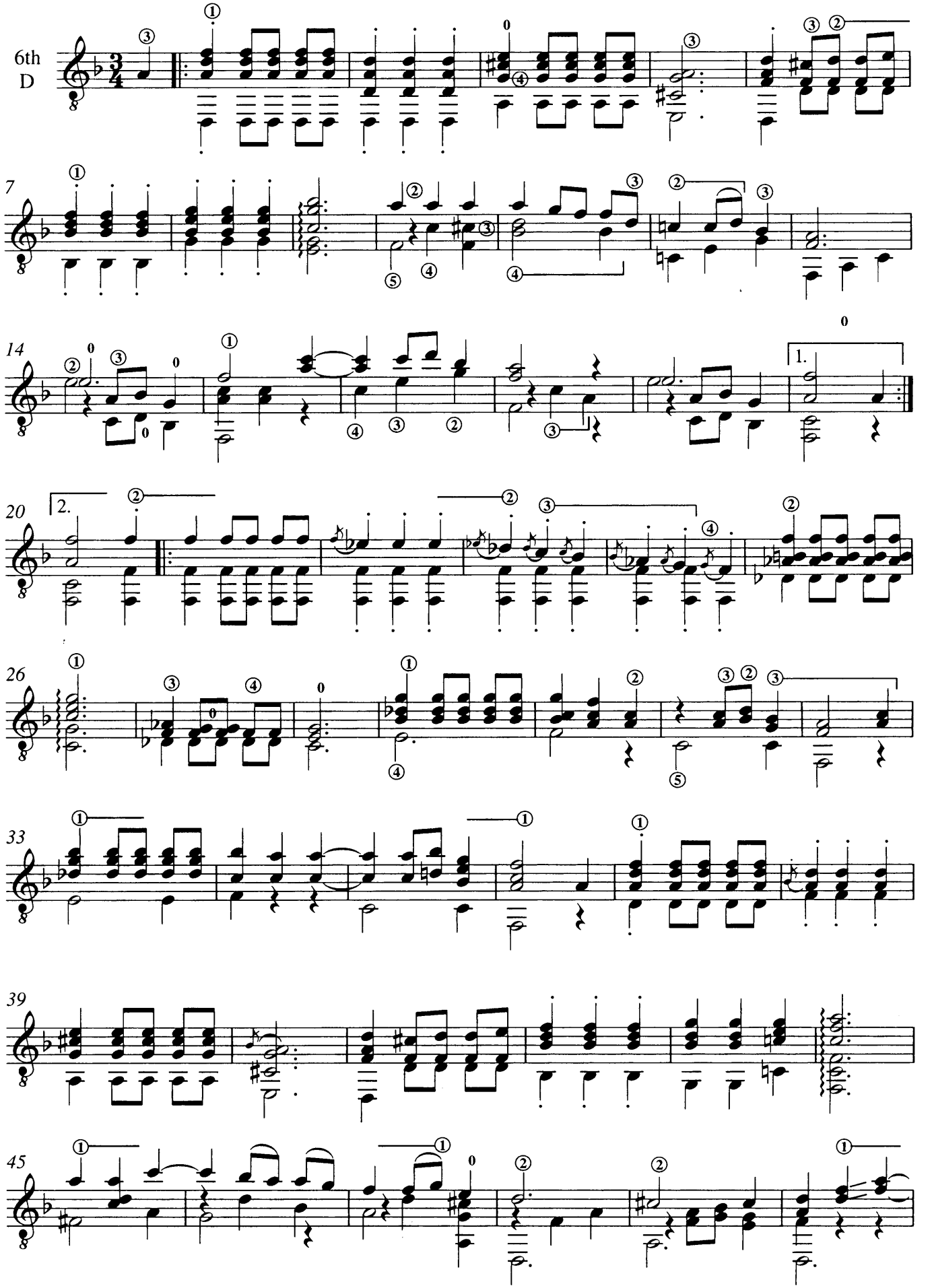
SONATA (L. 79)

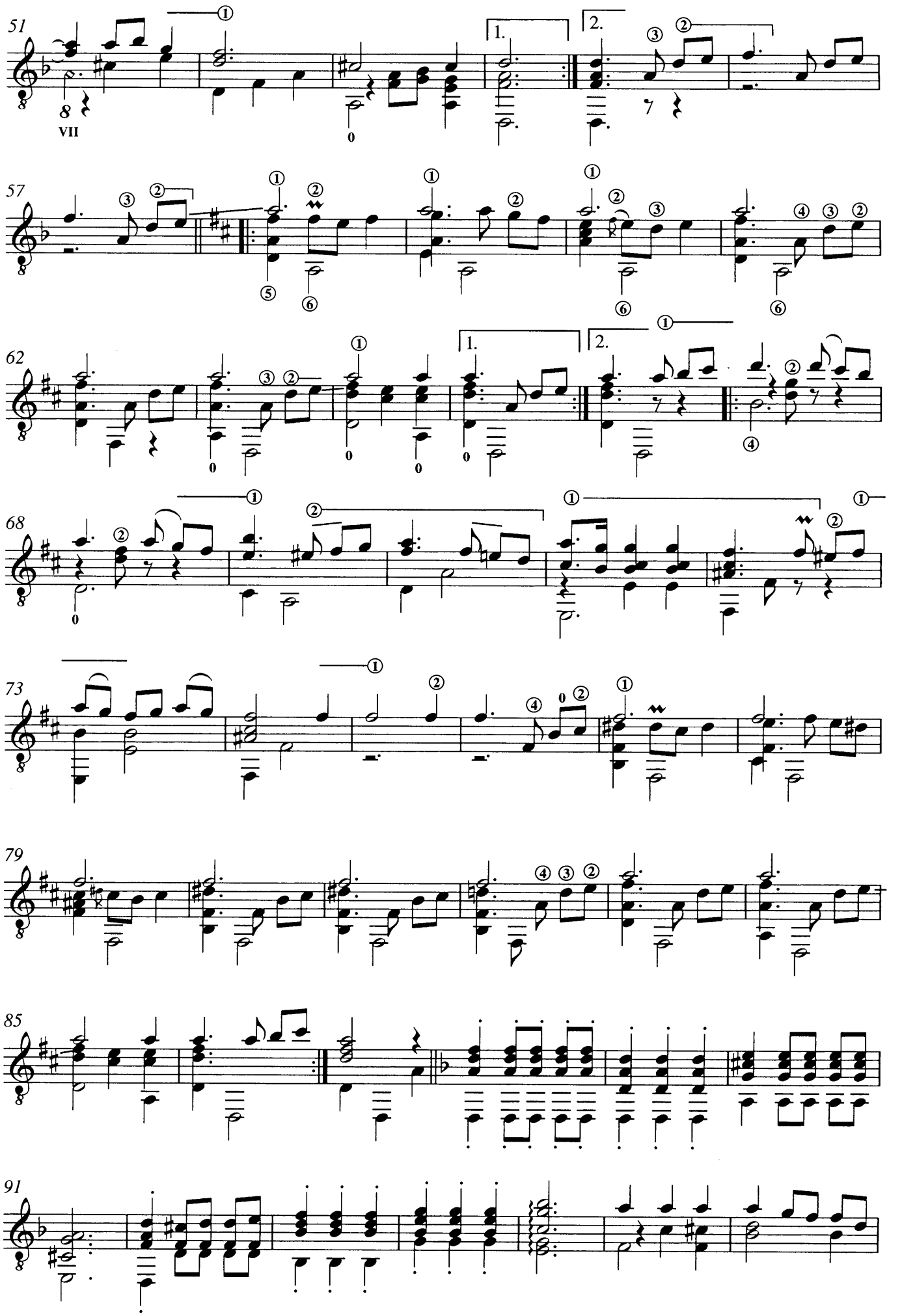


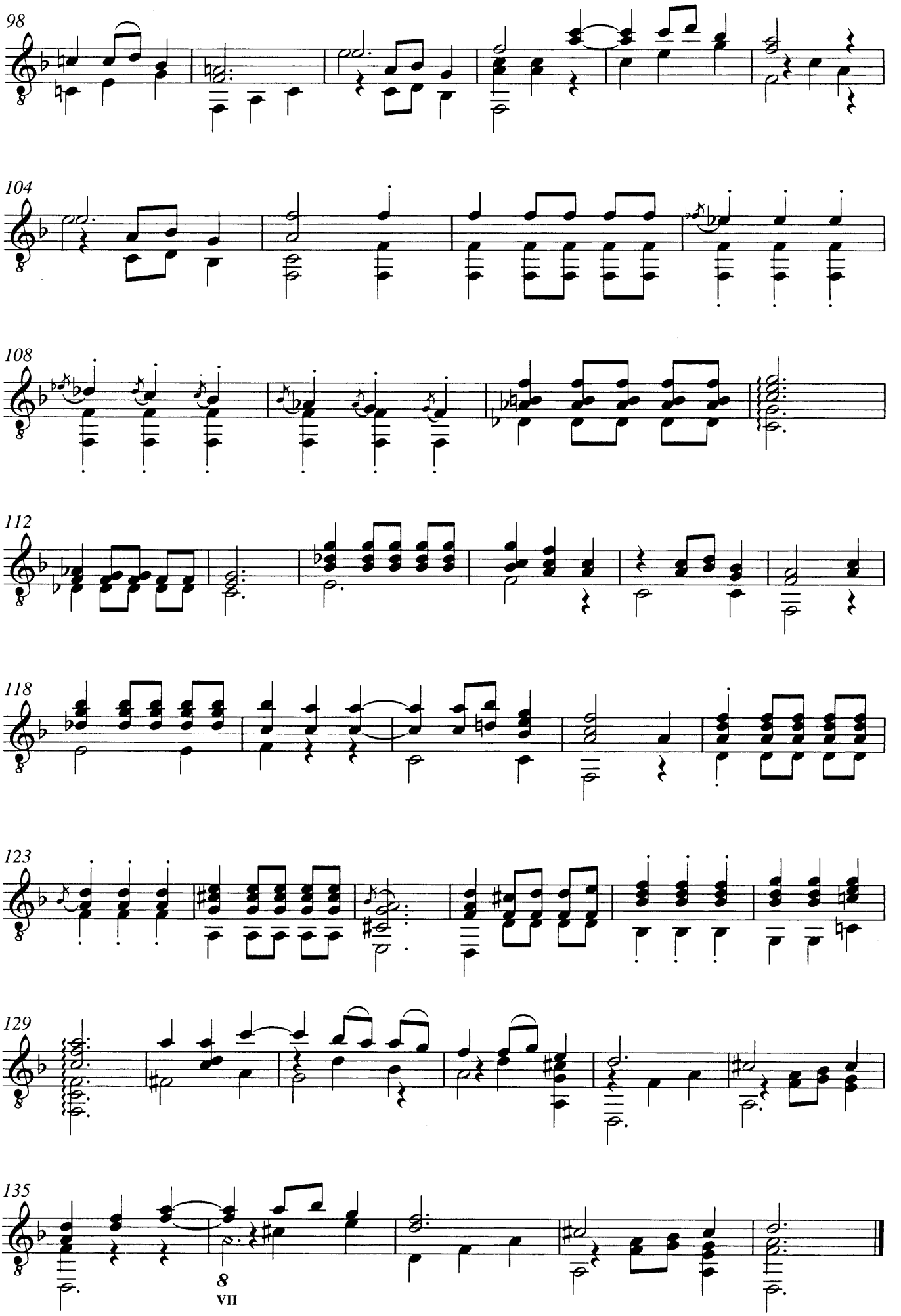

33
36
tr
40
tr
45
49
tr
54
tr
58
1.
2.

F. Schubert

MINUETTO

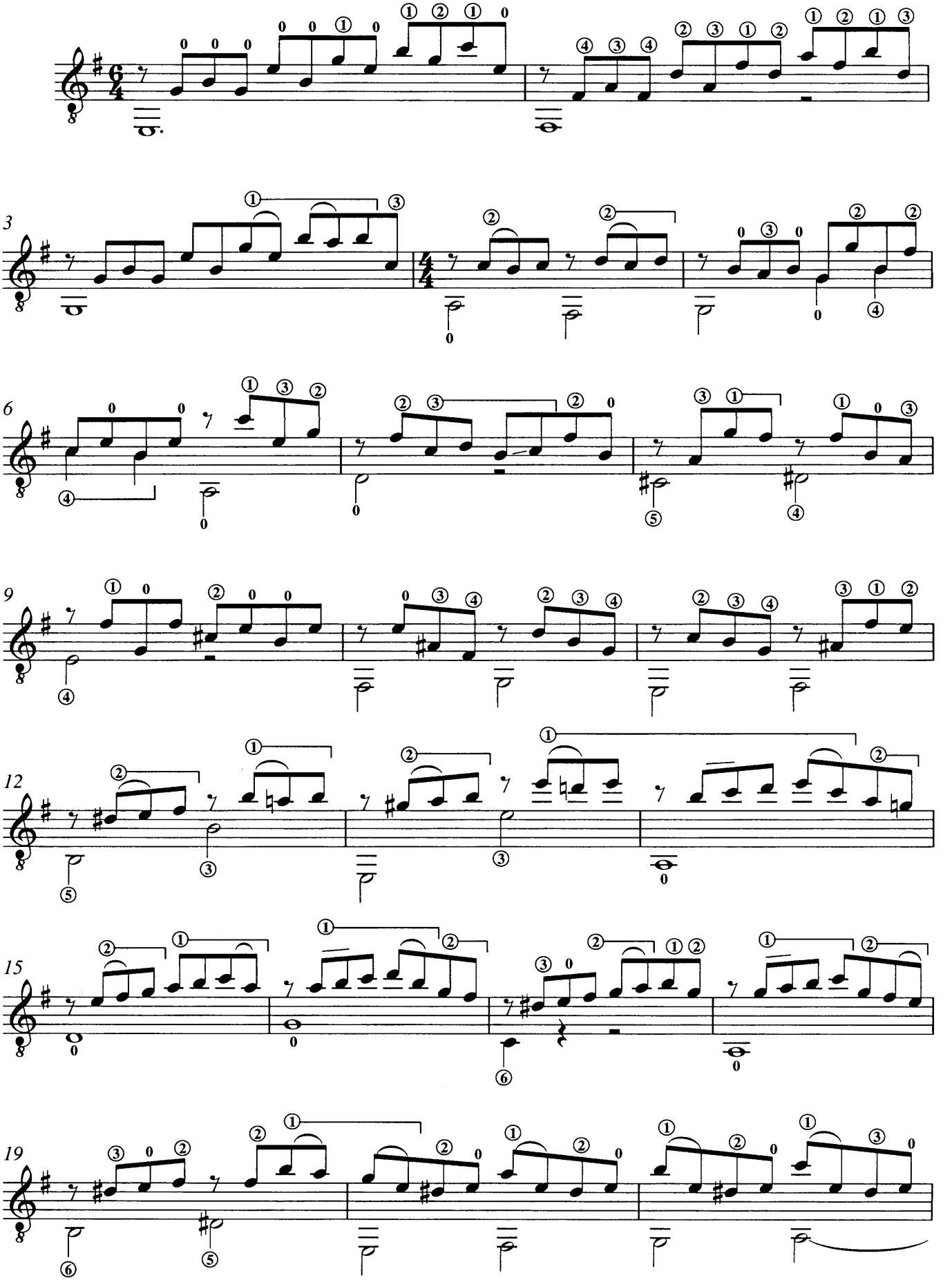


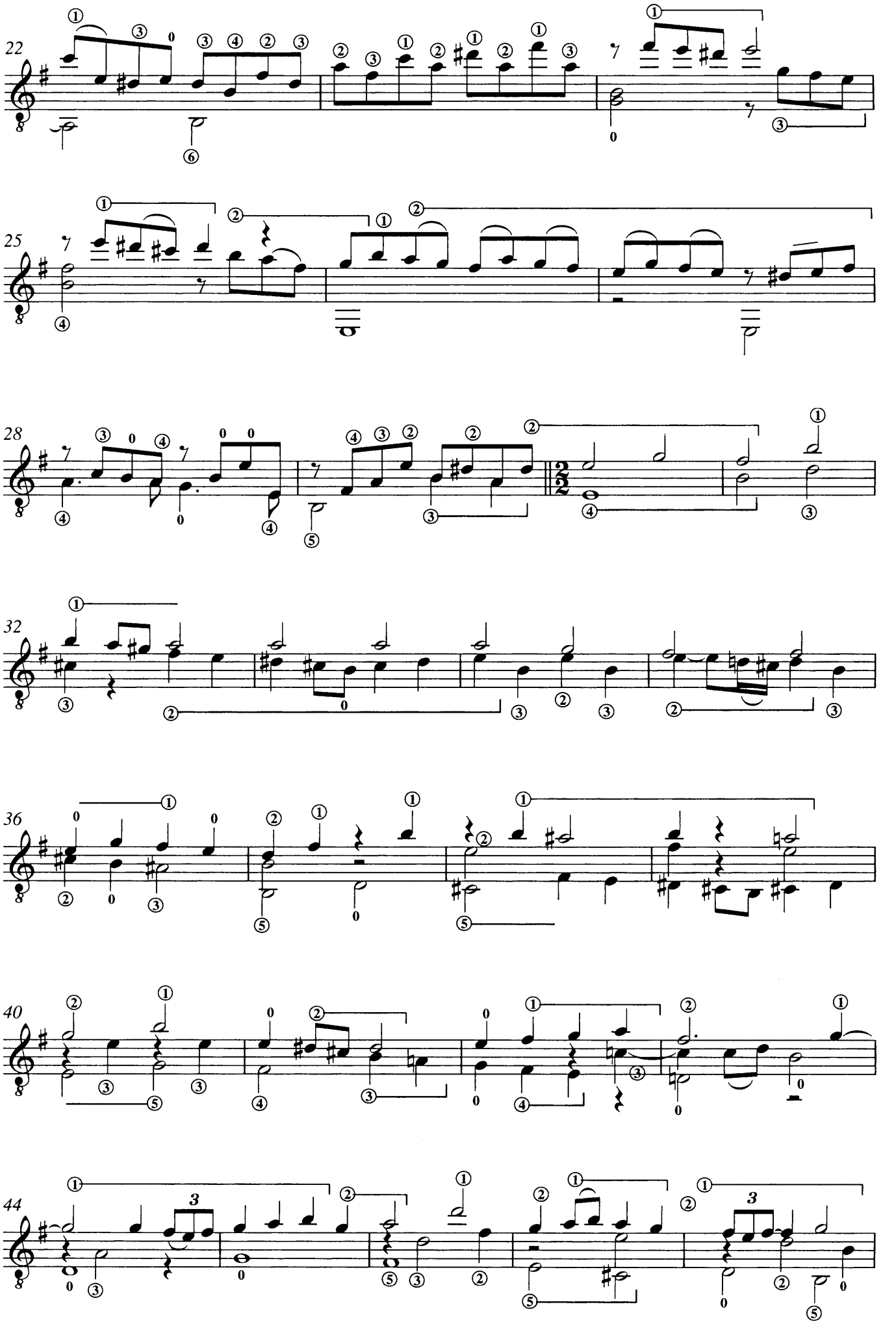

51
1.
2.
57
62
1.
2.
68
73
79
85
91

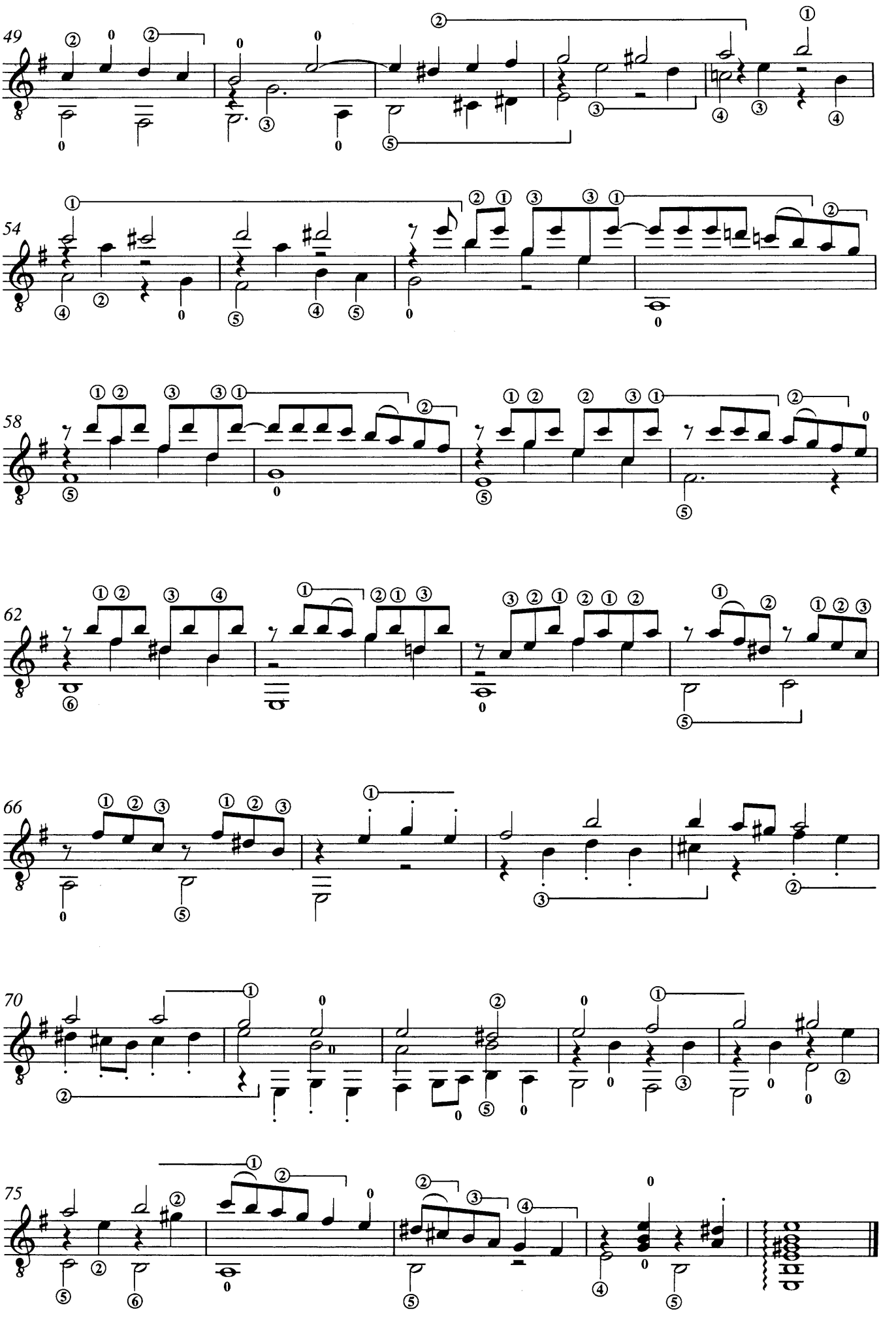

98
104
108
112
118
123
129
135

S. L. Weiss

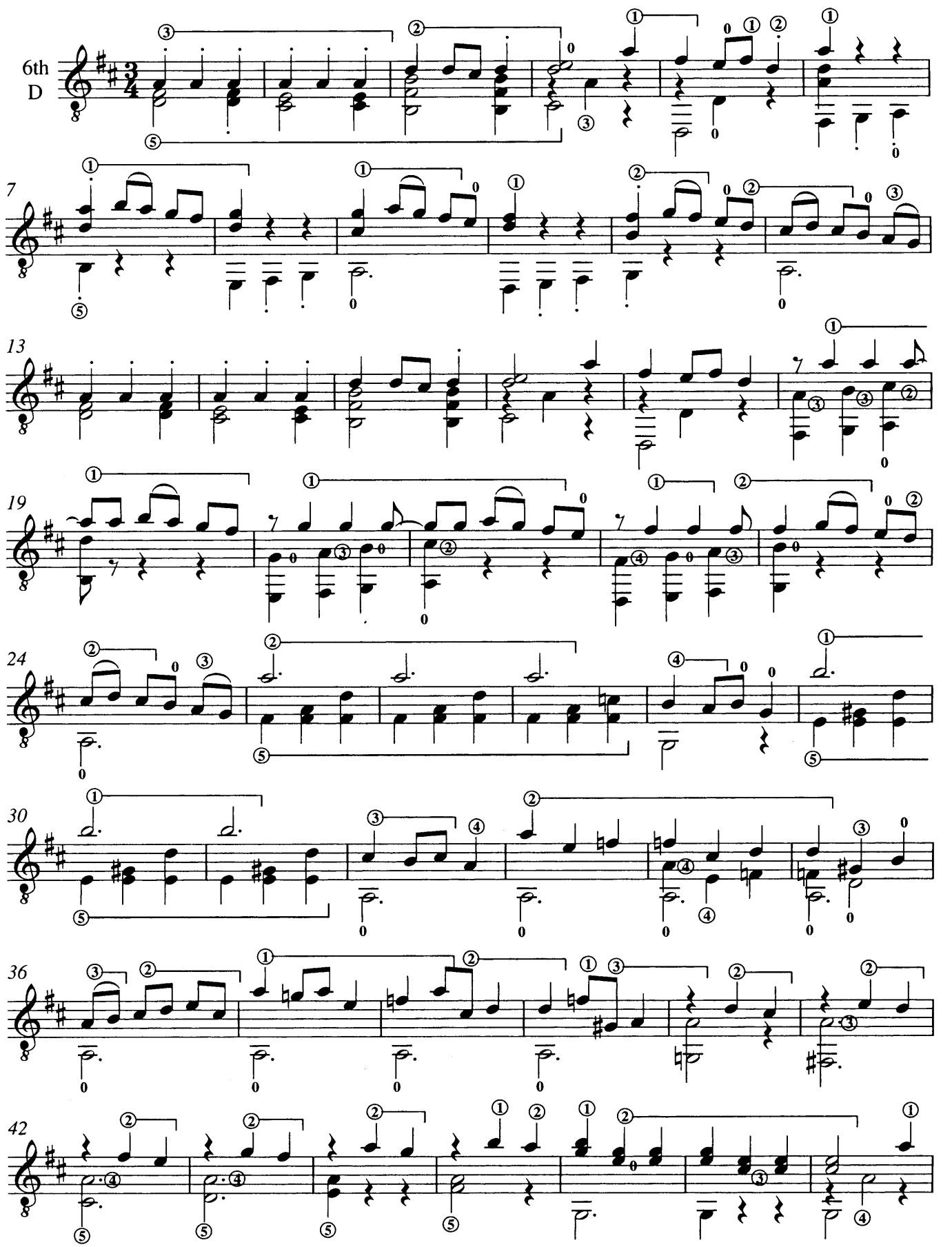
FANTASIA

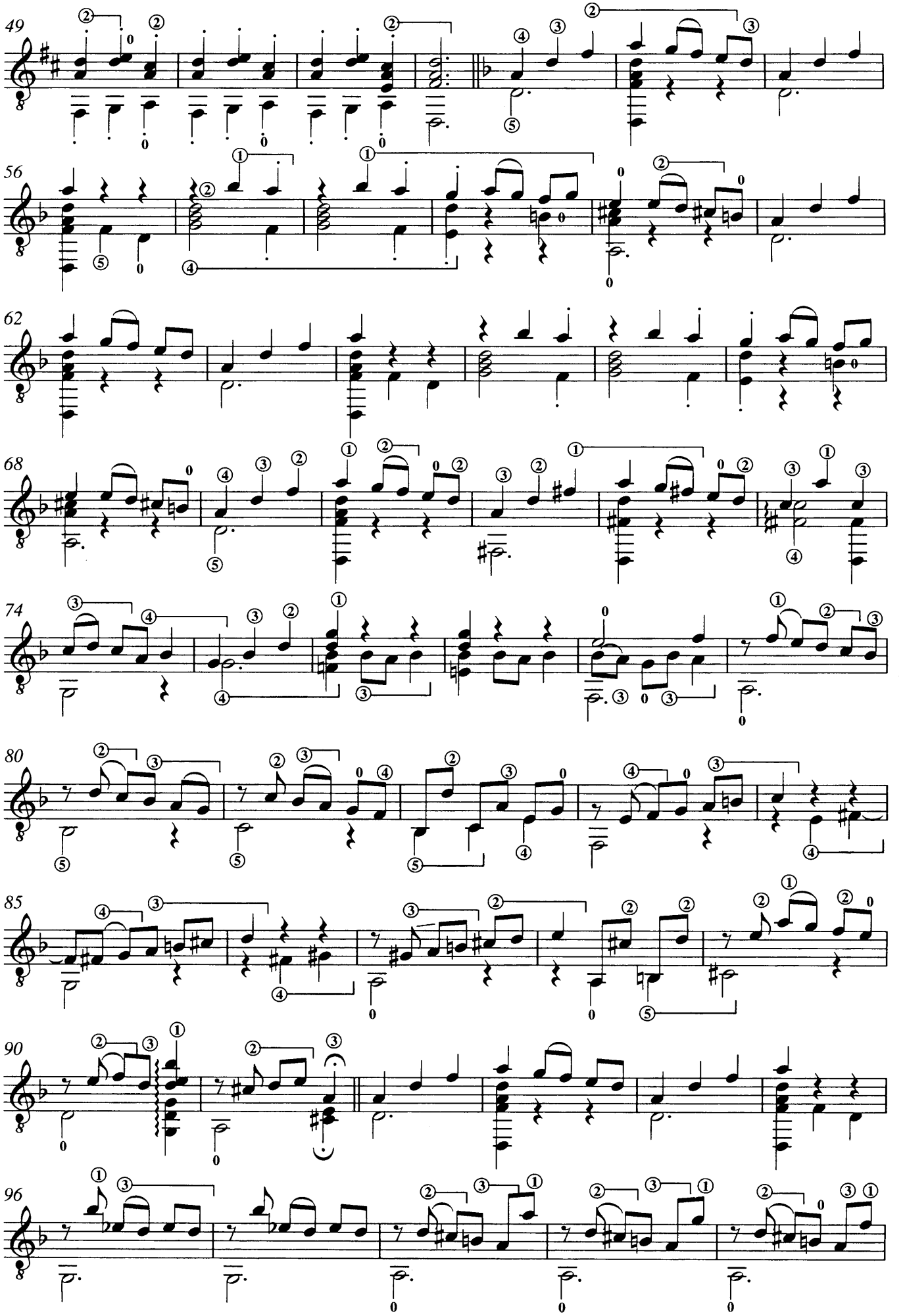


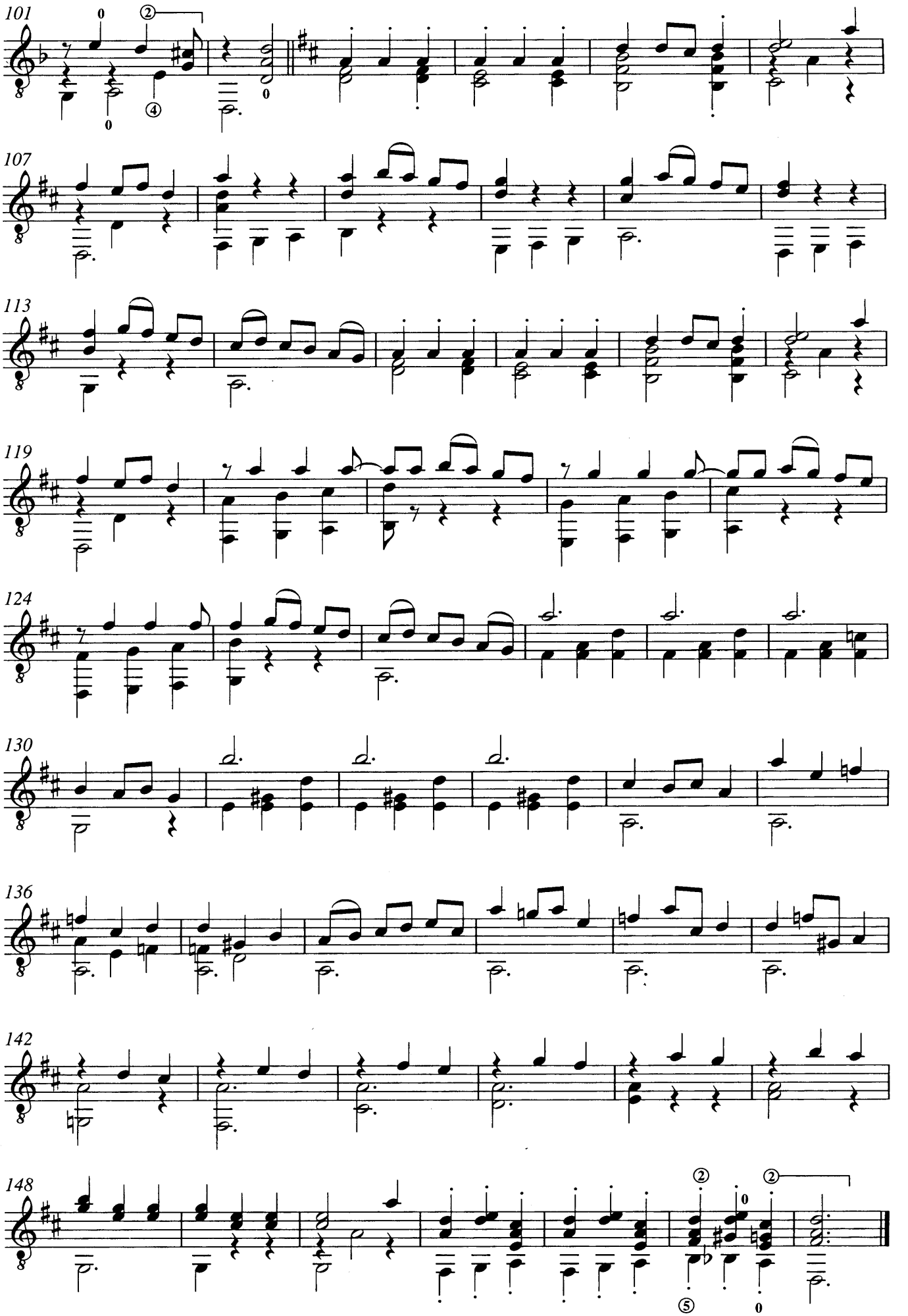

22
25
28
32
36
40
44


49
54
58
62
66
70
75

S. L. Weiss
MINUET

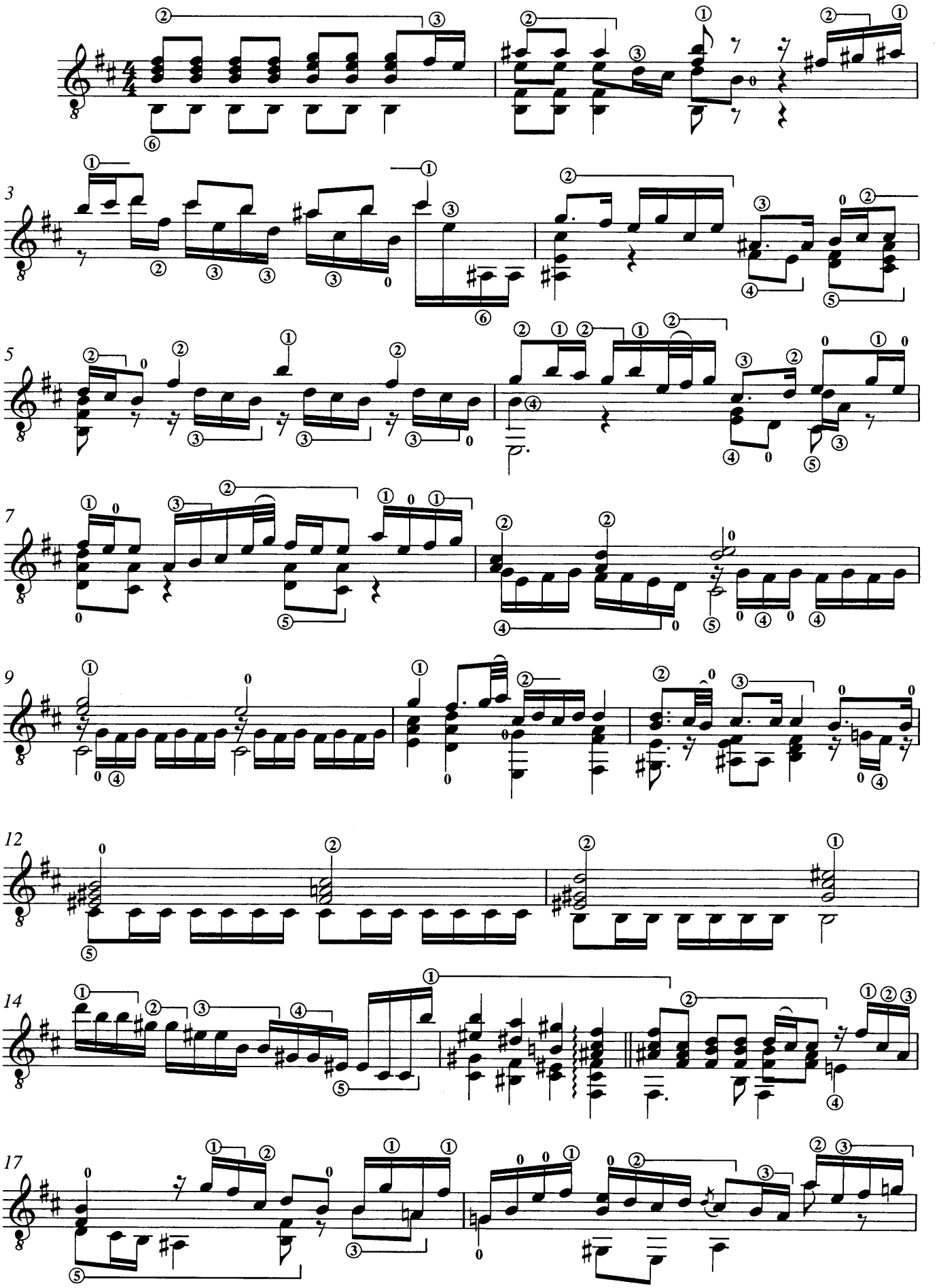


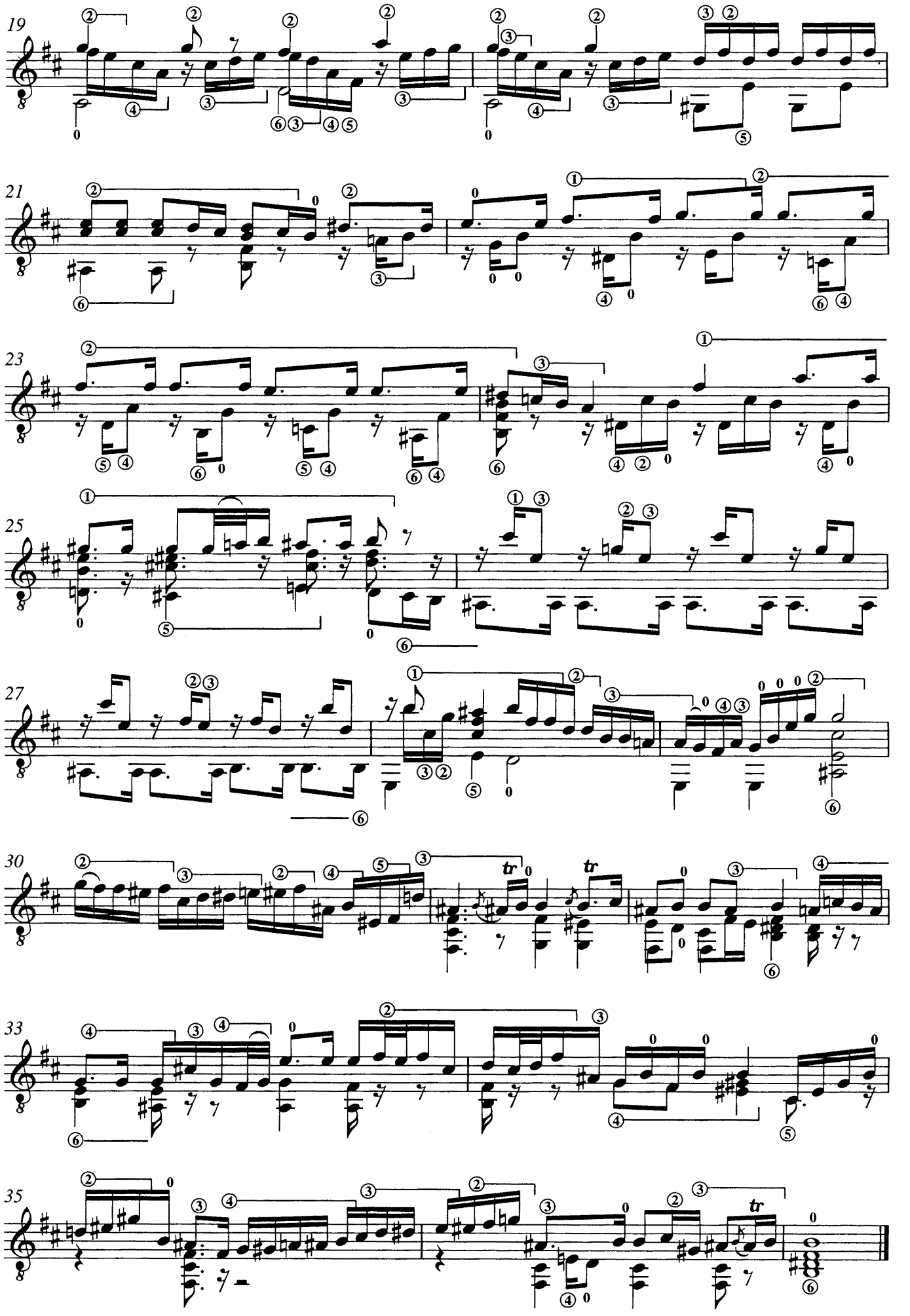



101
107
113
119
124
130
136
142
148

S. L. Weiss

TOMBEAU sur la mort de Mr. comte de Logy




19
21
23
25
27
30
33
35